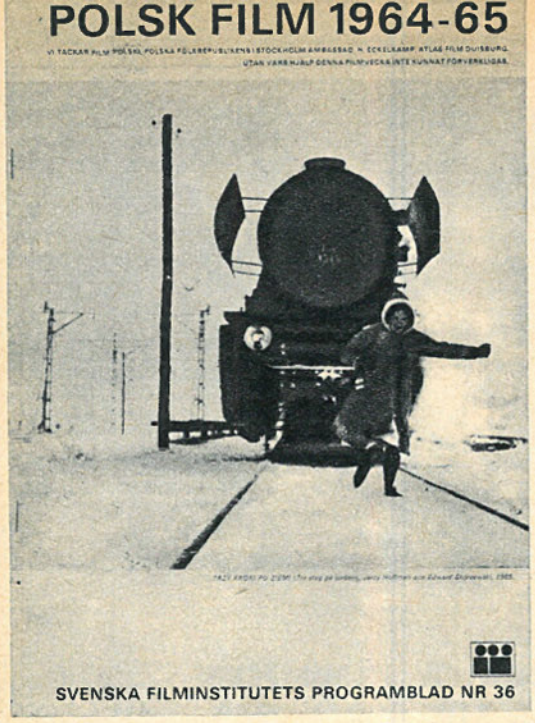
FILM

JERZY ZELNIK (FARAON) I EWA KRZYŻEWSKA (HEBRON) W FILMIE JERZEGO KAWALEROWICZA. O „FARAONIE" PISZEMY NA STR. 4, 5, 6, 7 i 10.

• NR 11 (901) • ROK XXI • 13 MARCA 1966 • CENA 3 ZŁ •



POLSKI TYDZIEŃ W SZTOKHOLMIE

Polski Tydzień w Sztokholmie zgromadził przedstawicieli najrozmaitszych dziedzin polskiej gospodarki i kultury. Nie zabrakło i filmowców. W kinie Svenska Filminstitutet przedstawiony został cykl „Nowy film polski", zawierający 6 pozycji wyprodukowanych w latach 1964—65. Wyświetlano „Pingwina" Stawińskiego, „Rysopis Skolimowskiego (jego „Walkower" obejrzała ta sama publiczność przed kilkoma miesiącami), „Trzy kroki po ziemi" Hoffmana i Skórzewskiego, „Salto" Konwickiego oraz „Rękopis znaleziony w Saragossie" Hasa. Szósty film — skrócona nieco, eksportowa wersja „Popiołów" Wajdy — został niestety w ostatniej chwili wycofany z ustalonego już programu, w związku z odmowną decyzją zachodnioniemieckiej firmy dystrybucyjnej Atlas, która zakupiła prawa na rozpowszechnianie filmu w krajach zachodnich. Organizatorzy postarali się jednak o nie byle jakie uatrakcyjnienie programu, pokazując zamiast „Popiołów" trzy inne filmy Wajdy: „Kanał", „Popiół i diament" oraz „Pokolenie". Program uzupełniło kilka filmów krótkometrażowych.

Pokazy przeglądu, przy którego organizacji współpracował także „Film Polski" oraz Ambasada PRL, cieszyły się dużym, a w niektórych dniach — niemal rekordowym powodzeniem.

W Sztokholmie przebywała także delegacja polskich filmowców: Marta Lipińska, Zbigniew Cybulski i Andrzej Wajda. Szczególną popularnością cieszył się Cybulski, występujący zresztą w pięciu z ośmiu zaprezentowanych filmów.

A.K.

MARLENA W POLSCE

Po raz drugi gościliśmy w Polsce słynną aktorkę filmową i znakomitą pieśniarkę Marlenę Dietrich. Na konferencji prasowej Marlena Dietrich mówiła o swej ogromnej sympatii dla Zbigniewa Cybulskiego, którego znała jedynie z ekranu; Marlena oświadczyła, że chętnie zagrałaby z nim w polskim filmie.

KURS DLA SCENARZYSTÓW

W Warszawie rozpoczyna się 14 marca dwutygodniowe studium scenariopisarstwa, w którym uczestniczyć będą literaci i publicyści zainteresowani współpracą z kinematografią. Organizatorzy (Naczelny Zarząd Kinematografii oraz Instytut Sztuki PAN) mają nadzieję, że przyczynią się w ten sposób do zmniejszenia ciągłych kłopotów wynikających z braku odpowiednich, interesujących materiałów literackich dla filmu.

Możliwe, że uczestnicy studium zostaną zaproszeni do udziału w zamkniętym konkursie na scenariusz filmowy.

KUPILIŚMY

„DIALOG". Film psychologiczny. Dzieje pewnego małżeństwa w latach 1946-56, w kontekście ówczesnych przemian politycznych na Węgrzech. Jeden z najbardziej dyskutowanych ostatnio filmów węgierskich. Grają: Anita Semjen, Imre Simkovics, Miklos Gabor. Reżyserował Janos Hersko.

„ZDARZYŁO SIĘ W MILICJI". Radziecki film sensacyjno-psychologiczny. Reżyser Wilen Azarow próbuje ukazać codzienną pracę milicji radzieckiej. Grają: W. Sanajew, A. Bielawski, M. Bernes.

„POWSTANIE". Film rumuński — adaptacja powieści Liviu Rebreanu. Opowieść o powstaniu chłopów z początku naszego wieku. Trafny obraz wiejskiej obyczajowości. W rolach głównych: Ilarion Cobanu, Nicolaie Secerianu, Matei Aleksandru. Reżyseria Mircea Muresana.

„WZGÓRZE". Słynny film brytyjski, wyróżniony na ubiegłorocznym festiwalu w Cannes nagrodą za scenariusz. Historia grupy żołnierzy angielskich uwięzionych w wojskowym obozie karnym. Reżyserował Sidney Lumet („Dwunastu gniewnych ludzi"). Grają: Sean Connery, Harry Andrews, Ian Bannen.

„DZIAŁA NAWARONY". Angielski film o II wojnie światowej. Grupa angielskich komandosów wyrusza na małą wyspę u wybrzeży Grecji, by zniszczyć zainstalowaną tam baterię dział niemieckich. Znakomita obsada aktorska: Gregory Peck, Anthony Quinn, David Niven, Stanley Baker, Irene Papas. Reżyserował J. Lee Thompson („Nieletni świadek", „Pięciu mężów pani Lizy").

CZYŻEWSKA I OLBRYCHSKI W „MAŁŻEŃSTWIE Z ROZSĄDKU"

Stanisław Bareja rozpocznie wkrótce realizację komedii obyczajowej „Małżeństwo z rozsądku". Główne role grają: Elżbieta Czyżewska i Daniel Olbrychski, w pozostałych — zobaczymy Hankę Bielicką, Mieczysława Czechowicza, Janinę Romanównę, Bohdana Łazukę, Wiesława Michnikowskiego i Bolesława Płotnickiego.

W BELGRADZIE — „MOJA ULICA"

W dniach 8—24 marca trwa w Belgradzie festiwal jugosłowiańskich filmów dokumentalnych i krótkometrażowych. Podczas festiwalu odbywa się tradycyjnie przegląd najwybitniejszych filmów krótkometrażowych z całego świata. Polskę reprezentować będzie „Moja ulica" Danuty Halladin.

Na tylnej okładce poprzedniego FILMU zostały zamienione podpisy pod zdjęcia z filmów „Słownik Joachima" i „Żar tysiąca słońc". Przepraszamy!

JERZY WÓJCIK W BERLINIE

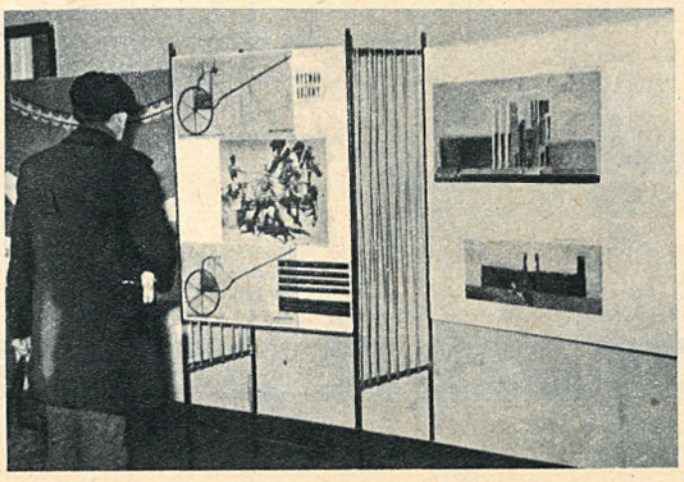
Barwne kopie filmu „Faraon" dla ekranów krajowych wykonało laboratorium łódzkie. Nad artystyczną jakością kopii czuwali reż. Jerzy Kawalerowicz i operator Jerzy Wójcik. Po ukończeniu tej wielotygodniowej pracy Jerzy Wójcik wyjechał do Berlina, aby w laboratorium firmy Mosaik ustalić sposób wywołania kopii wzorcowej dla firmy Atlas, która zakupiła prawa eksploatacji „Faraona" na ekranach krajów zachodnich. Rozmowę z Jerzym Wójcikiem zamieścimy w następnym numerze.

POLSKA W MAR DEL PLATA

Tegoroczny VIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Mar del Plata (Argentyna) odbył się w dniach 2 — 12 marca. Polska prezentowała tam filmy: „Jutro Meksyk" reż. Aleksandra Ścibor-Rylskiego oraz „Kabaret" reż. Mirosława Kijowicza. Na festiwal udała się delegacja polska w składzie: Aleksander Ścibor-Rylski i Joanna Szczerbic.

I JUŻ PO PREMIERZE

Na premierę „Faraona" czekaliśmy z dużym zainteresowaniem. Inauguracyjny pokaz odbył się 11 bm. w Sali Kongresowej, zaś w warszawskim kinie „Skarpa" zorganizowano wystawę scenografii filmu; autorem (scenografii i wystawy) jest Jerzy Skrzepiński.



„GDZIE JEST TRZECI KRÓL?"

Film pod tym tytułem, według scenariusza Joe Alexa, realizować ma Ryszard Ber. Wystąpią w nim m. in.: Wieńczysław Gliński, Kalina Jędrusik, Ignacy Machowski, Ryszard Pietruski, Wojciech Pokora, Maria Wachowiak i Ewa Wiśniewska. Część zdjęć ma być realizowana w pałacu w Kórniku pod Poznaniem.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

PRZYGODA SIĘ ZACZYNA

Film ten jest trzecią częścią, niezamierzonej początkowo, trylogii Jörna Donnera o współczesnej kobiecie. We wszystkich trzech filmach uosabia ją znakomita aktorka Harriet Andersson, w życiu prywatnym — żona Donnera.

W filmie „Wrześniowa niedziela" jest ona młodą dziewczyną przeżywającą swe pierwsze poważniejsze doświadczenia miłosne. Z pozycji realistycznego i pozornie beznamiętnego obserwatora ukazuje Donner liryczny, romantyczny stosunek pary kochanków (partnerem Harriet jest Thommy Berggren), a następnie ich obopólne rozczarowanie i znudzenie sobą. Do wygasłego uczucia powrócić niepodobna — zdaje się konkludować Donner — i bohaterka odchodzi na zawsze od swego młodego towarzysza. Początkowe sceny „Kochać" zdają się nawiązywać do konkluzji poprzedniego filmu. Poznany przypadkowo urzędnik biura podróży (Zbigniew Cybulski) ukaże bohaterce miłość, wolną od cudzysłowów, beztroską i ślepo bezkompromisową. A jednak i to uskrzydlające uczucie stopniowo wygasa.

W filmie „Przygoda się zaczyna" Harriet Andersson jest znów kobietą wolną, tym razem jednak wybiera sobie mężczyznę. Przybywa do Helsinek, by spotkać się tu z poznanym niegdyś w Berlinie architektem (Matti Oravisto). Ale w ślad za nią podąża dawny kochanek, przystojny Francuz (Claude Titre). Francuz — jakaś przeobrażona kontynuacja roli Cybulskiego z „Kochać" — nie daje za wygraną; nie ustępuje również sama Harriet, która tylko w postaci architekta zdaje się widzieć zapowiedź autentycznego szczęścia. W tej oto trójkątnej konfiguracji zaczyna się przygoda, niosąca być może zapowiedź trwalszego uczucia.

Donner stara się w swych filmach podkreślić kruchość i nietrwałość uczuć, indolencję ludzi ślepo i bezradnie poszukujących wewnętrznej stabilizacji. Być może, znajdą ją oni w następnym filmie Donnera (w głównej roli znów Harriet Andersson), którego realizacja rozpocznie się w lecie br.

Wybiera sobie mężczyznę
Harriet Andersson

W swym pierwszym filmie Donner nie poprzestał na obserwacji zachowania i notowaniu stanów psychicznych bohaterów, powiązał fabułę z dokumentalnie potraktowanymi obrazami miasta, kolei, portu itp., jakby żywcem wyjętymi z filmów Ruttmana czy Wiertowa. Owe wstawki, rozbijające dramaturgię filmu niczym tytuły rozdziałów u Godarda, robiły jednak wrażenie nieco sztucznego wtrętu. W „Kochać" potrafił Donner skoncentrować się wyłącznie na postaciach dramatu, ich psychologii i socjologii obyczajów. W „Przygoda się zaczyna" znajdujemy już introspekcję w stylu Antonioniego. Bohaterowie — jak w „Zaćmieniu" czy „Czerwonej pustyni" — są ludźmi materialnie ustabilizowanymi. Kolejne fazy dramatu uczuć rozgrywają się na tle ich codziennych zajęć, przyzwyczajeń i upodobań; choć mają one charakter powszedni, płyną także podskórnym nurtem, którego nawet sami bohaterowie nie potrafią sobie w pełni uświadomić.

Osobnym walorem filmu są zdjęcia francuskiego operatora Jeana Badala, zwłaszcza kilka pięknych sekwencji dokumentalnych (w tym jedna o rynku w Helsinkach), a także kilka fascynujących, ruchomych portretów Harriet Andersson. Zdjęcia Badala spełniają też w filmie ważną funkcję dramaturgiczną: dopełniają plastyką i bogactwem tła pewien właściwy temu typowi narracji niedosyt pojętej konwencjonalnie intrygi.

Film Donnera spotkał się w Sztokholmie z bardzo żywy przyjęciem, choć opinie krytyków są dość rozbieżne. Stig Björkman (miesięcznik „Chaplin") dostrzega w „Przygodzie" *„(...) codzienną rzeczywistość typu filmów japońskiego reżysera Ozu, widzianą poprzez temperament godny Alaina Resnais"*. Natomiast Jurgen Schildt („Aftonbladet"), przyznając, że *„język Donnera stał się czystszy i bardziej plastyczny"*, uważa film za *„zimny i nie będący w stanie poruszyć widza"*. Także inni krytycy podkreślają statyczność i pewną chropowatość narracji oraz niebezpieczny rozdźwięk między dialogiem i obrazem.

Choć film Donnera nie wydaje się być wydarzeniem w skali międzynarodowej, może jednak mieć szanse na festiwalach. Donner — mimo iż przenosi znane już skądinąd wzory na własny szwedzko-fiński teren — jest twórcą o określonym stylu i zainteresowaniach. Imponuje przede wszystkim konsekwencja, z jaką maluje i rozwija portret współczesnej kobiety — bohaterki swej trylogii.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

„Här börjar äventyret", film produkcji szwedzkiej, reż. Jörn Donner

głosy i głosy

HOLLYWOOD W OCZACH FRANCUZA

„Rekordowe wpływy kasowe, znacznie wyższe od przedwojennych, dziesiątki filmów rywalizujących o Oscary, kosztorysy swobodnie przekraczające granicę dwóch lub trzech milionów dolarów dla poszczególnego filmu — czy taki jest obraz przemysłu przeżywającego kryzys?" — pyta Henry Chapier w paryskim LE NOUVEAU CANDIDE (z dn. 21.I. br.).

Zdaniem francuskiego obserwatora, amerykański big-business filmowy rozkwita. Inaczej rzecz się ma ze sztuką filmową. **„Dobrym filmowcem jest tylko ten, kto umie wykazać się wysokimi wpływami kasowymi** — stwierdza Chapier. **Pojęcie filmu artystycznego (artfilm) zastrzeżone jest dla filmów europejskich (...)". W tej dziedzinie zresztą ignorancja opinii publicznej jest bardzo duża. „Mówiąc szczerze, żaden z reżyserów francuskich, który chełpi się, że w Stanach Zjednoczonych udało mu się przekroczyć próg anonimowości — faktycznie nie jest znany przez publiczność. W Hollywoodzie nikt nie wie, że „Szalony Pierrot" Jean-Luc Godarda znalazł się na liście kandydatów do Oscarów".**

Chapier tłumaczy ten stan rzeczy m. in. znikomą ilością poważnych pism filmowych (niespełna tuzin w kraju o nieprzeliczonej mnogości wszelkiego rodzaju gazet i periodyków). Istnieje także siedem uniwersytetów, które wydają dyplomy ukończenia fakultetów filmowych. **„Uczą tam obchodzenia się z kamerą i tego, czego trzeba, by być dobrym technikiem filmowym. Nikt jednak — prócz kilku fanatyków w samym Nowym Jorku — nie myśli o zajęciu się historią sztuki filmowej i o podsumowaniu nauk płynących z przeszłości (...) Dopiero niedawno z inicjatywy pochodzącej z otoczenia prezydenta Kennedy'ego przystąpiono do przygotowania bazy organizacyjnej dla centralnego archiwum filmowego na wzór paryskiej Cinémathèque".**

Chapier dostrzega jednak pozytywne zmiany zachodzące przede wszystkim wśród młodzieży, która **„z coraz większą niechęcią odnosi się do wstawek reklamujących taki czy inny produkt przemysłowy w samym środku filmu Fritza Langa".** Co więcej, młodzież — głównie akademicka — pozwala sobie na krytykę polityki prezydenta Johnsona **„wbrew tradycji amerykańskich uniwersytetów, nakazującej absolutne nie angażowanie się".**

Nie jest rzeczą istotną — utrzymuje Chapier — że czynnikiem wywołującym niepokój młodzieży stała się wojna w Wietnamie. Podkreśla jednak, że obecnie wyświetla się w Stanach trzy lub cztery filmy dotyczące Wietnamu. Jeden z nich nakręcił Stanley Kramer, reżyser **„wysoko notowany przez najpoważniejszych producentów",** który stara się usilnie **„pogodzić problemy moralne naszej epoki z wymaganiami hollywoodzkiej superprodukcji".**

„Zakładając — czytamy w zakończeniu — **że film w Ameryce, bardziej niż gdziekolwiek, stanowi wierne odbicie zjawisk politycznych i społecznych, można przypuścić, iż znajdujemy się w przededniu pasjonujących i godnych dalszej uwagi ewolucyjnych przeobrażeń".**

INWAZJA ANGLIKÓW

Inny krytyk francuski, Michel Aubriant (PARIS PRESSE — FRANCE SOIR) zastanawia się nad zadziwiającą ekspansją angielskiej sztuki filmowej na drugą stronę Atlantyku.

„Dla powierzchownego obserwatora — pisze Aubriant — **który ograniczyłby się tylko do produkcji krajowej, angielski film zaledwie wegetuje. Poczciwe, inspirowane przez Agathę Christie komedyjki kryminalne, farsy o przywiędłym dowcipie na temat baronetów i starych panien, przykłady gorzkiego bohaterstwa na dawną modłę".** Nie da się też zaprzeczyć, że kryzys frekwencji nie został zahamowany i wątpliwe czy film angielski odrobi kiedykolwiek stratę połowy widzów kinowych. **„Zarazem jednak przekroczył granicę swego kraju i coraz mocniej oddziaływuje na nowe rynki. Hollywood, który uważał go zawsze za ubogiego krewnego, zaczął poważnie interesować się jego prężnością i możliwościami".**

Aubriant przypomina, że czołowymi postaciami filmu amerykańskiego są angielscy aktorzy (Peter O'Toole, Richard Burton, Peter Sellers, Sean Connery) i reżyserzy (Clive Donner, Tony Richardson, Dawid Lean, Terence Young), a największe zyski przyniosły przedsiębiorcom amerykańskim dzieła angielskich twórców, poczynając od „Mostu na rzece Kwai", kończąc zaś na serii Jamesa Bonda. Co ważniejsze — inwazja angielskich aktorów i reżyserów wniosła w amerykańską twórczość filmową **„prąd zuchwalstwa, cynizmu i nonkonformizmu".**

„Być może, że mimo wszystko film angielski nie egzystuje — konkluduje Aubriant — ponieważ faktycznie istnieje tylko poprzez film amerykański. Ale filmowcom angielskim powodzi się świetnie".

KAPPA

pałac

i świątynia

STANISŁAW JANICKI

Gdy „Tygodnik Ilustrowany" zakończył w roku 1896 druk kolejnych odcinków „Faraona" Bolesława Prusa — czytelnicy byli zdezorientowani. Spodziewali się czegoś zupełnie innego: wielkiego, utrzymanego w sienkiewiczowskim stylu, malowidła historycznego, romansowej intrygi, oszałamiających przygód i scen batalistycznych.

Wydaje się, że filmowy „Faraon" spotka się u wielu widzów z podobnym przyjęciem. Spodziewają się bowiem wielkiego widowiska z tłumami statystów, wzruszającą opowiastką miłosną i co najmniej wyścigiem rydwanów. I tak, obaj autorzy — Prus i Kawalerowicz — zaskoczyli swych czytelników i widzów. Prus napisał swą jedyną powieść, której akcja dzieje się w zamierzchłej przeszłości i w obcym kraju (nigdy zresztą w Egipcie nie był), powieść przeciwstawiającą się schematom obowiązującym w ówczesnym pisarstwie historycznym, powieść, o której nie bez racji pisano, że ma kształt dramatu scenicznego (istotna rola dialogu i określona budowa sytuacji) z dodatkiem szczegółowego komentarza odautorskiego. Kawalerowicz zrealizował oryginalne dzieło, które jest filmem widowiskowym, ale nie ma nic wspólnego z „Ben Hurem" czy „Kleopatrą"; jest filmem historycznym, ale porusza problemy aktualne i dla współczesnych; jest adaptacją znanego tekstu literackiego, ale jednocześnie osobistym, własnym dziełem reżysera. Zaskoczenie czytelników, widzów a częściowo i krytyki wywołane zostało — zarówno w przypadku Prusa, jak i Kawalerowicza — odmiennością, niezwykłością obu tych dzieł a nie ich wartością. Wartość tych utworów — mimo dyskusyjności niektórych elementów — nie ulega bowiem wątpliwości.

Powieści Prusa nadawano różną wymowę — dopiero ostatnio interpretuje się ją jednoznacznie. „Faraon" uznawany jest dziś powszechnie za książkę zajmującą się przede wszystkim problematyką władzy — jej dramatami i konfliktami. Tak też odczytali ją scenarzyści — Tadeusz Konwicki i Jerzy Kawalerowicz. To narzuciło odpowiednią hierarchię i selekcję spraw. Głównymi osobami dramatu są: następca tronu i późniejszy faraon Ramzes XIII oraz jego antagonista, Herhor, arcykapłan w świątyni Amona. Obaj dążą do władzy absolutnej — różnymi jednak drogami i w oparciu o różne siły. Doświadczony polityk, jakim jest Herhor, dostrzega szerszy kontekst tej walki, realniej ocenia sytuację i w zależności od niej stosuje określone środki i metody. Młody faraon jest impulsywny, a nieraz i lekkomyślny. Wskutek tego udaje mu się czasami — nieraz postępuje zresztą świadomie — zaskoczyć Herhora. Ramzesowi brak jednak politycznego i życiowego doświadczenia. Gdy je zdobył — jest już za późno.

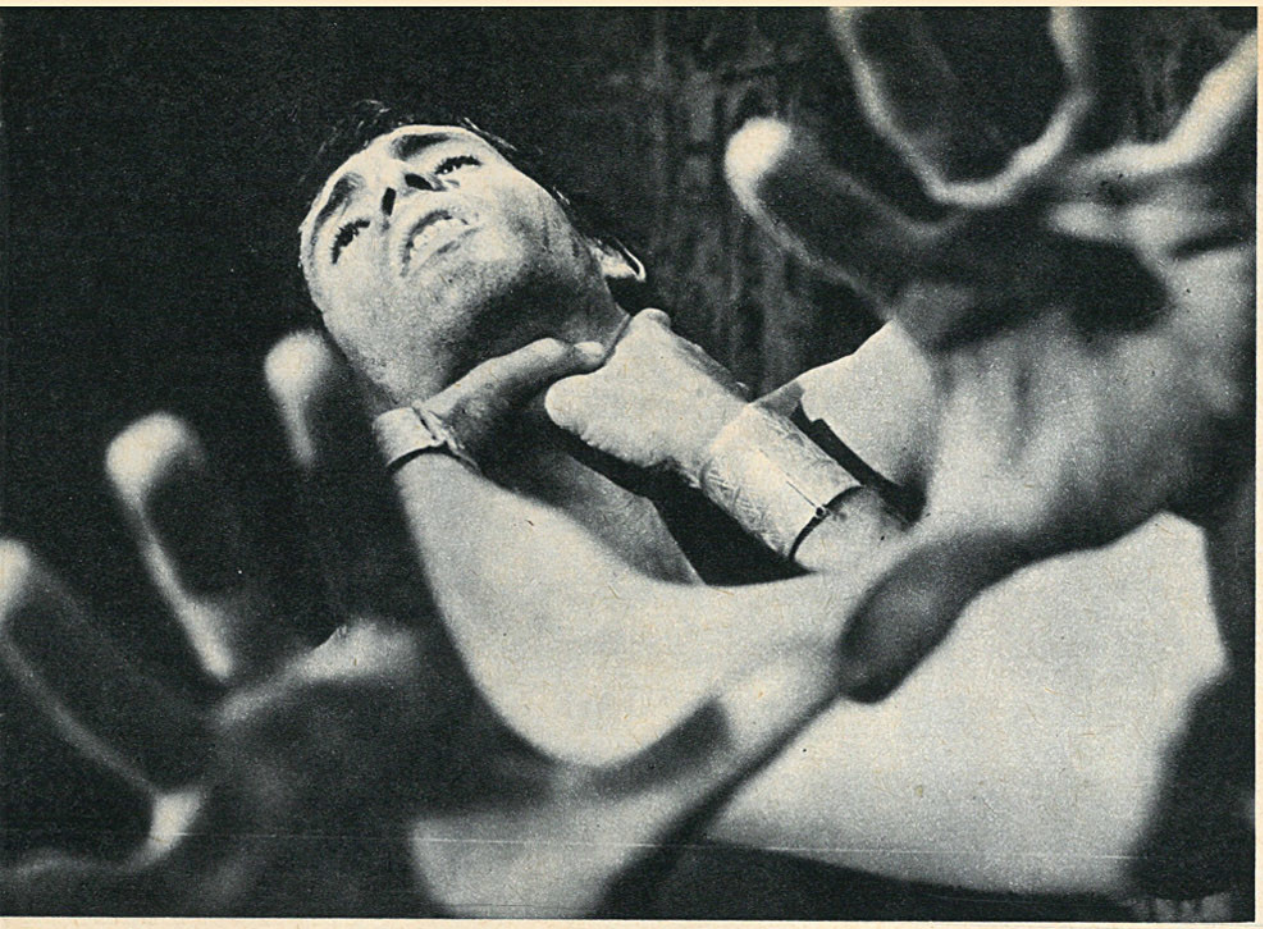
Filmowy „Faraon" — pozbawiony, stawiającego kropkę nad „i" powieściowego Epilogu — nie pozwala na rozważania, który z dwóch antagonistów miał właściwie rację. Kawalerowicz celowo komplikuje wymowę filmu, obdarzając swych bohaterów odmiennymi racjami politycznymi, moralnymi, ludzkimi. Upraszczając sprawę — czujemy do Ramzesa sympatię, choć jego postępowanie budzi nasze zastrzeżenia; odnosimy się z rezerwą do Herhora, choć to on predestynowany jest do kierowania państwem. Kawalerowicz nie przedstawia nam dokładniej koncepcji politycznych czy społecznych faraona i arcykapłana. Tylko pozornie jest to odstępstwo od powieści. Jak bowiem postąpił Prus? Wyposażył obu antagonistów w tę samą koncepcję reform, z tym tylko, że Ramzes jej nie zdołał zrealizować, natomiast wcielił ją w życie Herhor. Zabieg zastosowany w powieściowym Epilogu jest zresztą niekonsekwentny — co już od dawna autorowi „Faraona" wytykano. Tak czy inaczej — istotnym problemem pozostała sama walka o władzę, bez względu na to jakie koncepcje reprezentowali jej uczestnicy. Kawalerowicz podkreśla, że nie była to walka np. koncepcji demokratycznej z monarchistyczną, ale wyłącznie walka o objęcie steru państwa.

Można by postawić twórcom filmu zarzut, że postąpili niesłusznie, nie wyposażając swych bohaterów w głębsze, przeciwstawne racje polityczne: Usłyszelibyśmy wtedy — nie bez słuszności — że byłoby to niezgodne z historią. Na co z kolei mogłaby paść odpowiedź, że skoro Ramzes XIII nie jest postacią historyczną, nie należało się tak skrupulatnie trzymać powieści i historii... Twórcy filmu wyszli jednak z założenia, że szczegółowe przedstawianie koncepcji politycznych czy społecznych zaciemniłoby główny problem, co więcej — odebrałoby filmowi jego uniwersalistyczny charakter. Skoro nie była to walka o demokratyczne formy rządzenia, skoro rola ludu była w tamtym okresie ograniczona (nie stanowił on wtedy realnej siły politycznej, obie zwalczające się strony wykorzystywały go do własnych celów) — nie istniała potrzeba zajmowania uwagi widza szczegółowymi koncepcjami politycznymi czy społecznymi bohaterów.

W jednej istotnej sprawie poglądy głównych antagonistów różnią się jednak zdecydowanie, mianowicie w sprawie wojny i pokoju. Ramzes był zwolennikiem wojny, widząc w niej możliwość wzmocnienia państwa i swojej w nim pozycji. Głosił hasło: „nie ma traktatów dla słabych". Był zdolnym dowódcą — można więc zakładać, że nie szermował tym hasłem w sposób demagogiczny. Herhor był przeciwnikiem wojny — widział w niej niebezpieczeństwo dla państwa i swojej w nim pozycji. Wojna przyniosłaby Ramzesowi wzmocnienie autorytetu, łupy wojenne pozwoliłyby mu uniezależnić się od skarbów kapłanów i — doprowadziłoby to w końcu do skupienia nieograniczonej, silnej władzy w jego ręku.

Sprawę wojny i pokoju podjęli twórcy filmu, ponieważ wydała im się ona ważna i aktualna dla współczesnego widza. Ciekawe zresztą, jak potoczyły się w rzeczywistości losy Egiptu po dojściu do władzy Herhora. Otóż Egipt rozpadł się na dwie części — w Górnym rządzili kapłani świątyni Amona, w Dolnym — obcy faraonowie. Ci też zostali wkrótce podbici przez wojska asyryjskie, które nie zajęły jednak Egiptu Górnego, kapłańskiego (być może obowiązywał między nimi tajemny traktat zawarty przez „Beroesa"?). Po wypędzeniu Asyryjczyków rządy faraonów Dolnego Egiptu nadal ograniczane były przez kapłanów z Teb. Ich polityka tak osłabiła państwo, że

Drobiazgowo i despotycznie



Walka o władzę

stało się ono łupem wojsk perskich... Ten krótki wyciąg historyczny nie jest, być może, ściśle związany z filmem, ale nasuwa chyba pewne refleksje ogólniejszej natury, dotyczące zresztą problemów podjętych przez film.

Powyższe uwagi nie wyczerpują, rzecz jasna, bogatej problematyki „Faraona". Równie interesująca, kto wie czy nie bardziej, jest jego forma, jego kształt artystyczny. Zacznijmy od tego, że jest to film przede wszystkim reżysera oraz operatora. Udział i zasługi innych współtwórców — scenarzysty, scenografa Jerzego Skrzepińskiego czy aktorów: Jerzego Zelnika, Piotra Pawłowskiego, Leszka Herdegena, Wiesławy Mazurkiewicz — są ogromne, ale to, co dominuje, co wyznaczało kierunek poszukiwań i styl tego filmu było wizją Kawalerowicza i Wójcika. Scenopis, którego obaj są autorami, rodził się długo, choć spisany został w ciągu kilku tygodni. Przekład z języka słów na język obrazów, szukanie klucza inscenizacyjnego i plastycznego odbywało się wspólnie. Kawalerowiczowi potrzebna jest stała wymiana poglądów, myśli, często zresztą jedynie po to, by się upewnić w tym, co sam zamierzył. Jest — jak sam o sobie mówi — drobiazgowy i despotyczny. Czuje się w pełni odpowiedzialny za każdy element filmu i ingeruje weń w każdym stadium realizacji. Nie tylko nadaje filmowi rytm, prowadzi aktorów czy rozwiązuje kompozycję kadru, ale także „modeluje" własnymi rękami kostium i wypowiada swe zdanie o najmniejszym nawet rekwizycie. Oczywiście nie dlatego, by nie dowierzał swym współpracownikom, lub by cierpiał na przerost ambicji. Postępuje tak, ponieważ uważa, że tylko wtedy można nadać filmowi określony styl, można go realizować „swoją ręką" (co jest warunkiem *sine qua non* ambitnej i osobistej twórczości) i ponieważ precyzja warsztatowa jest szczególną cechą jego dzieł.

Nic przypadkowego

Kawalerowicz ma swój świat, który go fascynuje i własny sposób, w jaki go przedstawia. Kawalerowicza interesują problemy moralne o charakterze uogólnień, występujące w formie „czystej", nieskażonej otoczką rodzajową czy obyczajową. Problemy te — mimo swej „czystej" postaci — splecione są z osobistymi losami bohaterów, szczególnie z ich światem wewnętrznym, z ich przeżyciami i emocjami. Problem i bohaterowie uzyskali w „Faraonie" wymiar szczególny. Obracamy się przecież wokół spraw najwyższej rangi i postaci odpowiedzialnych nie tylko za siebie, ale i za teraźniejszość i przyszłość swego kraju. By to oddać — Kawalerowicz nie posłużył się jednak retoryką i tradycyjnym monumentalizmem, lecz wyrafinowanym kształtem plastycznym i inscenizacją oraz stylizowaną (w jakiś sposób celebrowaną) grą aktorów. Reżyserowi udało się zrobić film polityczny, który nie przestał być filmem o dramatach ludzi oraz film, który w równej mierze jest współczesny (problemy, losy bohaterów), co i historyczny (w obrazie zewnętrznym). „Faraona" wyróżnia niezwykła w tego typu filmach powaga — wynikająca całkowicie z założeń merytorycznych.

Kawalerowicz chciał — a sądzę, że mu się to w znacznej mierze udało — narzucić ten sposób patrzenia i odbioru widzowi, zmusić go, by zapomniał o schematach, do jakich przyzwyczaił się oglądając klasyczne historyczne filmy widowiskowe, wciągnąć go w krąg spraw innych i inaczej przedstawianych, przede wszystkim zaś — wciągnąć go do swego procesu myślenia. Był to zamiar karkołomny i dla jego realizacji konieczne było użycie środków niecodziennych. Kawalerowicz i Wójcik odeszli więc od naturalistycznej gamy kolorystycznej. Reżyser stosuje oryginalną subiektywizację opowiadania, znajduje dla podstawowego problemu trafny i sugestywny symbol wizualny w postaci pustyni, pałacu i świątyni; wydobywa dramatyzm spraw i postaci nie poprzez ich zewnętrzny, obiektywny opis, lecz poprzez dostrzeganie ich konfliktów wewnętrznych; prowadzi swą opowieść, wychodząc od kamery, od bohatera, którego identyfikuje z widzem. W „Faraonie" ma swoje znaczenie każdy centymetr kwadratowy taśmy filmowej, jej długość i sposób zestawienia z drugim odcinkiem. Nic nie jest tu przypadkowe. Jeśli bohater odwraca się w prawo — to nie jest to tylko potrzebne dla zachowania zgodności ruchu, ale ma to swój sens dramaturgiczny. Ta precyzja — wynikająca zresztą nie z chłodnej kalkulacji, lecz z określonego temperamentu i sposobu widzenia, odczuwania reżysera — robi miejscami, szczególnie w pierwszej części filmu, wrażenie czegoś zbyt doskonałego, czegoś czego nie sposób nie podziwiać, ale co może nie wywoływać silniejszych emocjonalnie wzruszeń.

Filmowy „Faraon" powstał w wyniku przemyśleń jego twórców i długich dyskusji reżysera ze swymi współpracownikami i z samym sobą. Powinien więc nie tylko zafascynować swym kształtem artystycznym, ale wywołać także wśród widzów dyskusję i sprowokować ich do własnych przemyśleń.

AKTUALNOŚĆ

— Istniały dwie główne przyczyny, dla których chciałem przenieść powieść Prusa na ekran. Pierwsza — to nieprzemijająca aktualność problemów, które porusza książka: dramat walki o władzę, mechanizm polityki. Drugą przyczyną była pewna przekorna chęć zrobienia dużego, widowiskowego filmu — w sposób odmienny niż robiono je dotychczas.

— Czy można by nazwać „Faraona" filmem o technice zamachu stanu?

— Technikę zamachu stanu można tam również znaleźć, ale przedstawiamy problem walki o władzę bardziej wielopłaszczyznowo. Uczestniczą w tej walce różne siły, które upatrują w niej własny interes — na przykład Fenicjanie. Zasadnicza walka rozgrywa się między kapłanami a faraonem. W dużym skrócie — faraon ma wojsko, ale nie ma pieniędzy, kapłani mają pieniądze, ale nie mają wojska. Władzę absolutną zdobędzie ten, kto będzie miał i jedno i drugie.

— Mówiąc o zamachu stanu, miałam na myśli, że jest to gra czysto polityczna — za żadnym z antagonistów nie stoją oczywiste, przekonywające racje ideologiczne.

— Tak, rozpatrując problem od tej strony, to jest zamach stanu. Nie mogłem pójść dalej i dokonać przewrotu, ponieważ musiałem być wierny realiom historycznym. Rację ma Ramzes, ponieważ chce stworzyć potężne, oparte na silnej armii państwo, które mogłoby się obronić przed grożącym najazdem Asyryjczyków. Mają rację także kapłani, którzy pragną zapewnić Egiptowi pokój poprzez traktaty i chcą ten pokój wykorzystać dla ekonomicznego wzmocnienia państwa. Ta walka racji pozostaje nierozstrzygnięta, żaden z antagonistów nie odnosi zwycięstwa. Wprawdzie na końcu Ramzes ginie, ale sympatia widza jest po jego stronie.

— Czy pańska także?

— Ja chciałem pozostać całkowicie obiektywny, angażować się w tę rozgrywkę tak, jak gracz, który sam ze sobą rozgrywa partię szachów — raz jest po stronie białych, a raz czarnych figur. Chciałem, żeby racje Herhora i Ramzesa miały tę samą wagę.

— Ale sympatię widza pragnął pan zdobyć dla Ramzesa. Dlaczego?

— Chyba dlatego, żeby starcie tych dwóch antagonistów uczynić bardziej dramatycznym. Herhor jest wytrawnym graczem, mędrcem — jego racje mogłyby w pewnym momencie zacząć przeważać. Ramzes nie jest tak mądry jak Herhor, przegrywa, ale jest młody, sympatyczny, widz się do niego przywiązuje — a przeżycia emocjonalne także mają wagę argumentu.

— Chyba na tej równowadze racji polega główna różnica między „Faraonem" a innymi filmami historycznymi. Ale nie tylko schematy treściowe chciał pan przezwyciężyć?

— Chyba przede wszystkim formalne. Chciałem, żeby wszystkie elementy występujące w „Faraonie" były inne niż w schematycznych filmach tego typu. Nie starałem się tworzyć rodzajowości, odtwarzać obyczajów z epoki Ramesydów. Przecież my nie wiemy, jak to wyglądało naprawdę, możemy się tego tylko domyślać. Jedynym rozwiązaniem było więc stworzenie w filmie takiego Egiptu, który byłby bardziej mój własny, taki jak ja go sobie wyobraziłem. Podporządkowałem temu założeniu wszystko. Tylko ostateczny rezultat może potwierdzić czy było to założenie słuszne.

Przeprowadziłem bardzo dokładną dokumentację, korzystałem z wielkiej ilości materiałów, których dostarczyli mi egiptolodzy — ale to wszystko posłużyło mi tylko jako inspiracja dla poszukiwania właściwego wyrazu plastycznego, właściwej stylizacji.

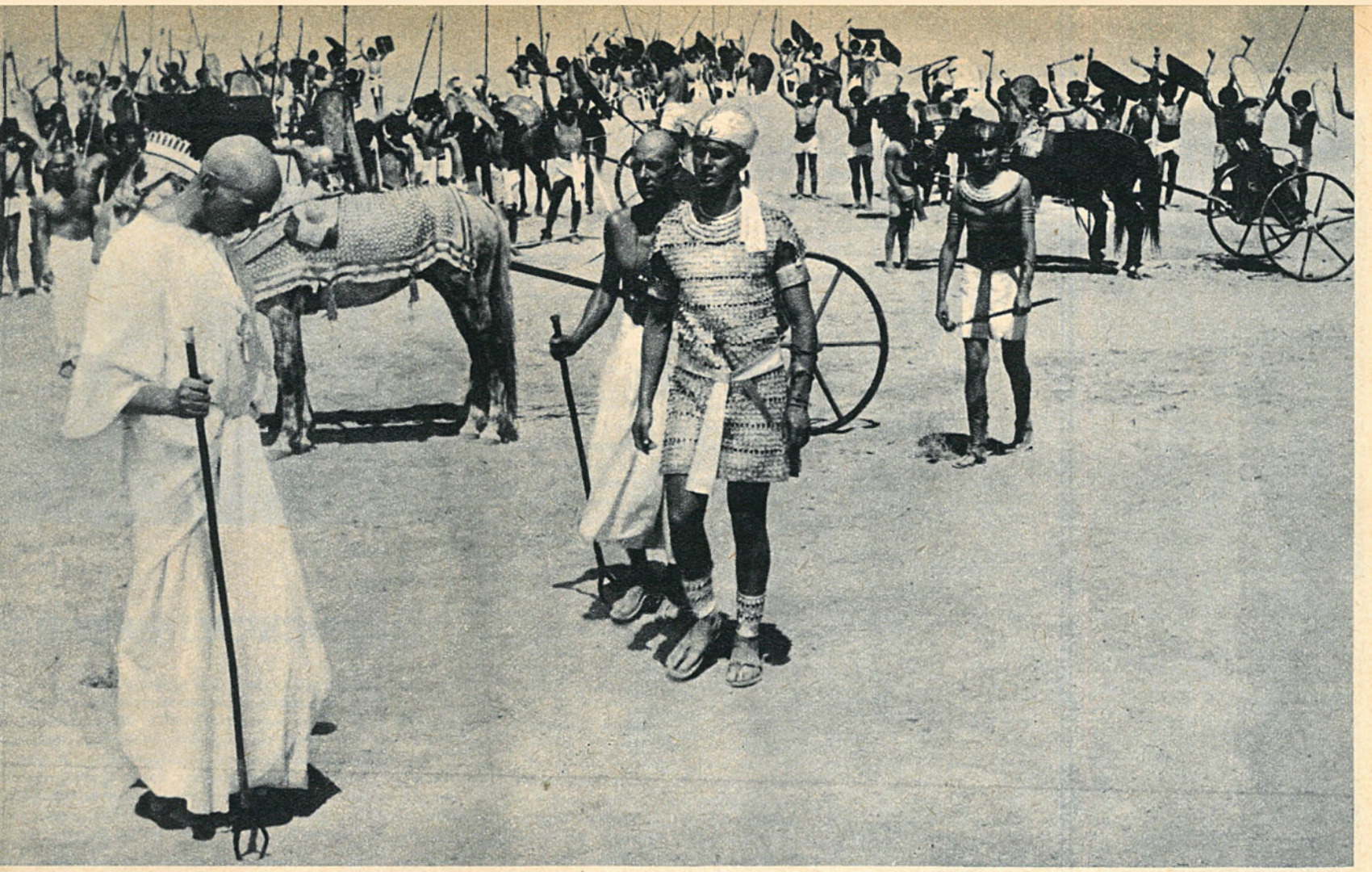
Bo to jest przecież film stylizowany. Aktorzy nie mogli się poruszać tak, jak współczesny człowiek — a więc ich sposób poruszania się trzeba było jakoś stylizować. Ich twarze są polskie, nie egipskie — a więc trzeba było szukać jakiegoś wyrazu plastycznego, który uczyniłby je innymi. I tak, dla każdego elementu filmu trzeba było szukać innego, odmiennego charakteru niż to wszystko z czym stykamy się współcześnie, potocznie. Zresztą dopiero po długich poszukiwaniach doszliśmy do wniosku, że to jest jedyna droga. Na początku próbowaliśmy na przykład, że młody faraon zachowywał się w sposób bardziej współczesny. To było nie do przyjęcia; wyglądało tak, jakby znajdujący się na plaży, obwiązany ręcznikiem młody człowiek zaczął nagle mówić jakieś dziwne rzeczy, które nie mają nic wspólnego z jego sytuacją.

Ale na miejsce współczesnych odruchów, które musiałem u aktorów wyeliminować, trzeba było wprowadzić coś innego. Wprowadziłem więc pewnego rodzaju celebrację — gestów, sposobu poruszania się, mówienia. To musiało być zresztą celebrowane — ostatecznie prawie przez cały czas znajdowaliśmy się w świątyni, a faraon był przede wszystkim najwyższym dostojnikiem państwowym i kościelnym, a nie prywatnym człowiekiem.

— Musiał pan chyba dobierać aktorów według innych kryteriów niż zazwyczaj?

— Szczególnie ostro wystąpiło to przy obsadzaniu głównej roli. Młody faraon występuje niemal nago — a tylko u człowieka harmonijnie zbudowanego nagość przestaje być nagością. Mając do wyboru aktorów bardziej doświadczonych i aktora niedoświadczonego, ale wyglądającego estetycznie — wybrałem to drugie. Na pewno zrobiłem dobrze — wynik to potwierdził. Zresztą Zelnik ma także gracje, odpowiedni typ urody.

Wydaje mi się, że moi aktorzy grający Egipcjan są bardziej egipscy niż byliby nimi współcześni Egipcjanie. We współczesnym typie egipskim jest bardzo dużo naleciałości innych ras. Szukałem twarzy, które miałyby pewne piętno starożytności, szlachetności. Wśród oglądanych w Egipcie płaskorzeźb specjalnie zainteresowały mnie reliefy z okresu Amenhotepa IV. Tworzył je doskonały rzeźbiarz, wprowadzający pewną świadomą deformację rysów twarzy. Wydawało mi się, że wydobywała ona to, co było najbardziej charakterystyczne dla rysów egip-



PRZEKORA

MÓWI JERZY KAWALEROWICZ

skich. Wybierając później aktorów — szukałem w ich twarzach właśnie tego.

— Charakterystycznym przykładem tego szukania znaku dla pewnych specyficznie egipskich form jest chyba sposób, w jaki pokazuje pan sprawy erotyczne?

— Tak. Na żadnym reliefie nie spotkałem gestu, który można by kojarzyć z pocałunkiem. Zauważyłem tylko przedstawioną z profilu kobietę, która — jak mi się wydawało — całuje dziecko. Jeden z egiptologów powiedział mi jednak, że to wcale nie musiał być pocałunek, lecz forma podawania pokarmu. Egiptolodzy sądzą, że Egipcjanie pocałunku nie znali, ich zbliżenie wyglądało prawdopodobnie tak, jak by się obwąchiwali. Ale to jest z kolei nieestetyczne — musiałem szukać innego rozwiązania. Zastąpiłem to pewną odwróconą grą rąk — w geście pieszczoty mężczyzna dotyka kobietę jej własnymi rękami. To znowu nie jest egipskie, ale i nie jest potoczne, współczesne — jest inne.

— Czy można by w sumie określić pańskie poszukiwania jako próbę stworzenia mitu o starożytnym Egipcie — mitu, który, być może, znalazłby jakieś potwierdzenie w rzeczywistym starożytnym Egipcie?

— Chyba tak.

— Mimo wszystko — opowiada pan historię bardzo odległą. Czy nie obawiał się pan, że widz nie będzie w stanie zaangażować się w nią osobiście?

— Chciałem temu zapobiec przez zastosowanie subiektywnego sposobu opowiadania. Widz jest wtedy czymś więcej nawet niż współuczestnikiem wydarzeń — musi uczestniczyć w procesach myślowych, jakie zachodzą na ekranie, współtworzyć myśli wspólnie z aktorem. Jest trzecim czy czwartym uczestnikiem rozmowy, aktorzy ciągle się do niego zwracają. Bardzo dużo dialogu mówi się w „Faraonie" wprost do kamery — stosowałem to z całą świadomością.

Przeanalizujmy ten subiektywny sposób opowiadania na przykładzie sceny bitwy. Można by pokazać bitwę, zaczynając od obrazu dwóch stojących na przeciw siebie armii. Potem żołnierze biegną, wojska się mieszają, wyławiamy poszczególnych bohaterów, pokazujemy oddzielne pojedynki, ktoś ginie, ktoś zwycięża.

W „Faraonie" bitwę rozpoczyna taki obraz, jaki może zobaczyć Ramzes — ten który ją prowadzi. Potem gubię Ramzesa — przestaje być ważny. Razem z kamerą, widzem i jednym z żołnierzy znajduję się pośród wojska, które biegnie po piasku, grzęznąc w nim po kolana. Nie widzę momentu, w którym armie się spotykają — biegnę w szóstym czy siódmym szeregu. Widzę przed sobą tylko plecy, a kiedy się obejrzę — twarze. Wroga spostrzegam dopiero wtedy, kiedy ten, który biegł przede mną — padł... To zresztą trudno opowiedzieć bez obrazu — równie ważny jest rytm montażu biegnących, jak i towarzyszący biegowi chrapliwy oddech zmęczonych żołnierzy. Wszystko razem składa się na przeżycie, które chcę wywołać.

Potem już nie pokazuję bitwy. Chciałem zasugerować najpierw trud, zmęczenie, wreszcie grozę. Nie chciałem tego pokazywać poprzez skrwawionych, mordujących się wzajemnie ludzi. To mnie nie interesuje. A po bitwie pokazuję czysty piasek, potem olbrzymie ręce, które się w nim zanurzają, i żołnierz zaczyna się myć piaskiem. Normalnie człowiek myje się wodą, to obmywanie się piaskiem zaskakuje, narzuca wyobrażenie upału, potęguje wrażenie grozy.

— Chce pan więc także szokować?

— Widz ogląda dziesiątki filmów opartych na podobnym schemacie, nie tylko dramaturgicznym, ale także emocjonalnym. Przestaje wreszcie reagować, staje się nieczuły. Zmusza się widza do zaangażowania tylko wtedy, jeśli się go atakuje każdym kadrem, jeśli schemat przeżyć przestaje się sprawdzać. Na melodramatach chłopcy zaczynają cmokać na trzy minuty przedtem, zanim na ekranie nastąpi pocałunek.

— A na tak zwanych filmach poważnych — na trzy minuty przed końcem kobiety wyciągają chusteczki, bo wiedzą, że wszystko się źle skończy...

— Nie twierdzę, że udało mi się w „Faraonie" wszystko pokazać inaczej, ale chyba jednak sporo. Weźmy na przykład scenę wniesienia starego faraona do sali tronowej. Scena bardzo niedramatyczna, jeśli się ją pokaże według zwykłego schematu. Pompatyczna celebrowana procesja przesuwająca się pomiędzy kolumnami. Posadziłem więc widza na noszach faraona i pozwoliłem mu wjechać na salę razem z nim. Widz — podobnie jak faraon — nie widzi właściwie procesji, która idzie gdzieś za nim, widzi tylko otwierającą się przed nim salę i kłaniających się kapłanów. Przeżywa atmosferę wzniosłości, z którą codziennie obcował faraon.

— Tradycyjne filmy historyczne będą powstawały w dalszym ciągu. Nie chodziło panu przecież o zrewolucjonizowanie tego gatunku, posłużył się pan nim jako formą dla własnej wypowiedzi?

— Oczywiście. To, że mogę zrobić coś na przekór było dla mnie dodatkowym bodźcem, ale innym reżyserom ten sposób opowiadania może wcale nie odpowiadać. Zresztą to zależy także od materiału literackiego. Wydaje mi się, że „Faraon" jest bardzo specjalną powieścią historyczną, jedyną w swoim rodzaju i niepowtarzalną. Staraliśmy się tę niezwykłość zachować.

Nasz Egipt nie jest schludny, nowo zbudowany. Piramidy są dla naszego bohatera takim samym zabytkiem, jak dla nas. My uważamy je za stare, ponieważ mają 4 tysiące lat; dla naszego bohatera także były stare — miały ponad tysiąc lat. Chcieliśmy pokazać, że właściwie — kiedy cofamy się wstecz — historia nie ma początku. W czasach kiedy żył Ramzes — Egipt był już państwem o starej historii. Dla nas starożytną historią jest Ramzes.

— To Bresson powiedział kiedyś: „Nie wierzę w historyczność filmu, uczucia nie są związane z jakąś epoką".

— Miał rację.

Rozmawiała: **BOŻENA JANICKA**

Słuszna decyzja
Tatjana Samojłowa

POCZTÓWKA Z MOSKWY

„ANNA KARENINA" W ATELIER

Jedną z hal Mosfilmu objęła we władanie ekipa reż. A. Zarchiego i operatora Ł. Kałasznikowa. Od rana do późnego wieczora trwają tu próbne zdjęcia aktorów zaproszonych do udziału w filmie „Anna Karenina" według głośnej powieści Lwa Tołstoja (scenariusz W. Kataniana i A. Zarchiego). To dzieło wielkiego pisarza już od przeszło pięćdziesięciu lat intryguje rosyjskich filmowców. Jeszcze w 1914 roku reżyser W. Gardin podjął próbę ekranizacji „Anny Kareniny", obsadziwszy rolę tytułową słynną ówczesną aktorką M. Germanową. Przy końcu lat trzydziestych o filmowej adaptacji powieści Tołstoja przemyśliwał Wsiewołod Pudowkin, jego zamysły nie doczekały się jednak realizacji. Warto również przypomnieć o ekranizacjach dokonywanych w Hollywoodzie, gdzie w roli Kareniny wystąpiła dwukrotnie Greta Garbo, w Anglii zaś Vivien Leigh. Filmy te nie były jednak w stanie przekazać głębi Tołstojowskiej myśli.

No i wreszcie po długich i żmudnych przygotowaniach rozpocznie się realizacja tego wielkiego filmu w ZSRR.

— Najważniejszym problemem, który należało rozstrzygnąć — mówi Zarchi — było obsadzenie roli Kareniny. Odtworzenie tej trudnej, złożonej psychologicznie postaci powierzyliśmy Tatjanie Samojłowej. Wstępne zdjęcia i różnorodne próby przeprowadzone z aktorką całkowicie potwierdziły słuszność naszej decyzji. Rolę Karenina zagra Innokientij Smoktunowski, aktor posiadający rzadki dar przeistaczania się.

Nasz film szeroko rozwinie wątek Lewina i Kitty, na ogół usuwany ze spektakli teatralnych i dotychczasowych ekranizacji. A przecież właśnie postać Lewina i całe jego postępowanie przeciwstawia Tołstoj zepsutemu społeczeństwu, ludziom żyjącym w fałszu i zakłamaniu. Rolę Kitty powierzyłem Anastazji Wertyńskiej, a Dolly — Innie Sawwinie. Dalsze próbne zdjęcia wyłonią aktorów, którzy zagrają nie obsadzone jeszcze role Wrońskiego, Lewina, Betsy i Stiwy Obłońskiego.

Plenery filmu zostaną zrealizowane w Moskwie i w Leningradzie, a także na stacjach kolejowych Bołogoje i Obiralowka, gdzie filmowcy wybudują specjalne bocznice kolejowe, by nie zakłócać normalnego ruchu. Literackim konsultantem filmu jest Wiktor Szkłowski, autor licznych prac o twórczości Tołstoja.

M.D.

Król wariatów
Alan Bates

PLUMPICK W NIESAMO

Philippe de Broca rozpoczął zdjęcia do filmu „Le ro
czasu — mówi de Broca — chciałem nakręcić film tra
w roku 1918, w mieście zaminowanym przez Niemców
nemu losowi szpital dla umysłowo chorych. Wojska
Charlesa Plumpicka, by usunąć miny. Charles przyby
Na ulicach spotyka pensjonariuszy szpitala: chorych,
łów, strażaków; po chodnikach włóczą się bezdomne
obwołany „królem" tej społeczności, koronowany i o
pomocy bohaterowi udaje się rozminować miasto.

W roli Plumpicka wystąpi Alan Bates. Film będzie re
angielskiej.

JEDEN TYLKO

Rada Indian zwróciła się do rządu kanadyjskiego z prośbą, aby nakłonił National Film Board (urząd filmowy) do realizacji chociaż jednego filmu, w którym „Indianie biją kowbojów".

„MĘŻCZYZNA NA KAŻDĄ PORĘ"

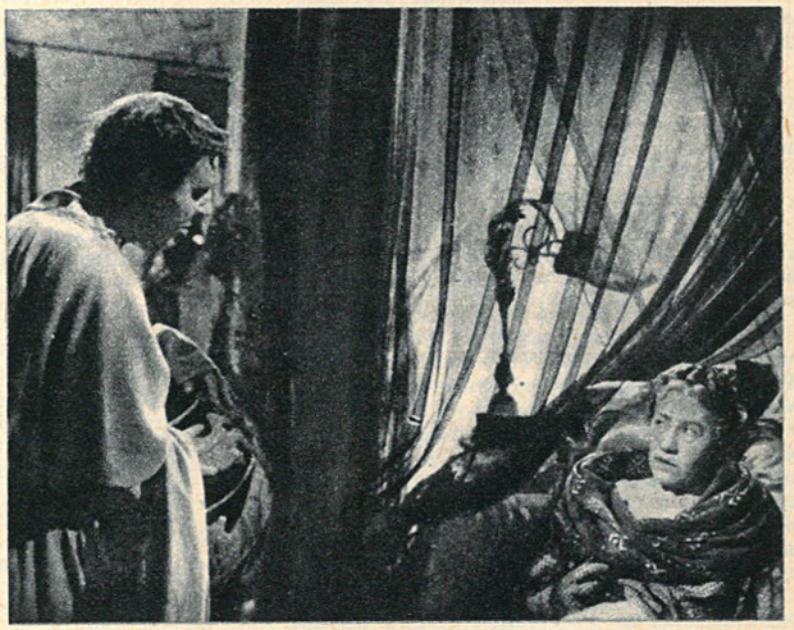
Fred Zinnemann („W samo południe") rozpoczyna pracę nad filmem „A Man for all Seasons" (Mężczyzna na każdą porę). Jest to filmowa adaptacja głośnej sztuki Roberta Bolta, granej z powodzeniem w Londynie i na Broadwayu. Scenariusz opracował sam pisarz. W głównej roli dystyngowanego sir Thomasa wystąpi Paul Scofield, który odtwarzał tę postać w londyńskim teatrze.

NIEDOKOŃCZONY FILM STERNBERGA

Telewizja brytyjska wyświetliła niedawno film dokumentalny „The Epic That Never Was" (Epos, którego nie było), poświęcony nieukończonemu filmowi „Ja, Klaudiusz" według głośnej powieści Roberta Gravesa. Realizację filmu — na zlecenie Aleksandra Kordy — rozpoczął w 1937 roku w Anglii Josef von Sternberg. Odtwórcą roli tytułowej był Charles Laughton, poza tym grali: Merle Oberon i Flora Robson.

Autorem dokumentu jest znany aktor angielski Dirk Bogarde, który dokładnie zbadał historię niedokończonego filmu oraz okoliczności, w jakich przerwano realizację. Bogarde wygłosił też komentarz do filmu. Rzecz rozpoczyna się od wywiadów z ludźmi, którzy brali udział w produkcji (Josef von Sternberg, Merle Oberon, Flora Robson, Emlyn Williams, Robert Graves); zasadnicza część filmu zawiera materiały zdjęciowe pozostałe po filmie Sternberga.

„Zgadzamy się z opinią Bogarde'a — *pisze angielski miesięcznik „Films and Filming".* — Byłaby to chyba najlepsza rola Charlesa Laughtona. Jest w tym filmie scena, w której Klaudiusz-jąkała, wybrany imperatorem, wygłasza mowę w senacie rzymskim. To prawdziwy pomnik sztuki aktorskiej. Cóż za strata dla angielskiej kinematografii, że film nie został ukończony. Pokazano tu również bardzo prawdziwie konflikty towarzyszące realizacji każdego chyba wybitnego filmu".



Pomnik sztuki aktorskiej
Charles Laughton i Flora Robson

WITYM MIEŚCIE

e coeur" (Król kier). — *Od dłuższego omiczny. Akcja będzie się rozgrywać ieszkańcy uciekli i pozostawili włas-ngielskie wysyłają sapera, niejakiego do dziwnego, niesamowitego miasta. jących biskupów, fryzjerów, genera-ierzęta. Niebawem Plumpick zostaje ony. Żoną jest akrobatka; przy jej*

owany we współprodukcji francusko-

VITTORIO DE SICA W POLSCE?

Prasa francuska podała, że Vittorio De Sica przystąpi na jesieni br. do realizacji filmu „Edukacja europejska", opartego na powieści Romaina Gary'ego. Zdjęcia mają być kręcone we Francji i w Polsce.

PRZYJACIEL GANGSTERA

„Safari diamants" — taki tytuł nosi nowy film Michela Dracha („Nie ma pogrzebów w niedzielę"), realizowany według oryginalnego scenariusza Alberta Kantoffa. Jest to historia dwudziestopięcioletniego człowieka, który postanawia zerwać z dotychczasowym monotonnym życiem urzędniczym; rzuca pracę, dom — staje się przyjacielem gangstera i pięknej dziewczyny o wątpliwej reputacji. Bierze udział w napadach rabunkowych, jest tropiony i prześladowany — wreszcie po wielu karkołomnych przygodach zostaje zabity.

Rolę główną gra Jean-Louis Trintignant, jego partnerką jest Marie-Jose Nat.

KWIATY ZŁA" FULLERA

amuel Fuller kręci w Paryżu swój nowy film „Flowers of Evil" viaty zła). — Od Baudelaire'a wziąłem tylko tytuł — mówi re-er. — Rzecz dzieje się w wyimaginowanym kraju, treść nawiąże do „Lizystraty" Arystofanesa, ale będzie to oczywiście jej oczesna wersja. Grupa kobiet, które ucierpiały moralnie i fizznie z powodu wojny, zakłada stowarzyszenie występujące eciwko wojnom, gwałtom i terrorowi. Nie próbują walczyć łodą swych poprzedniczek z Arystofanesa, nie organizują „strajv miłości". Ich stowarzyszenie oparte jest na naukowych zasadh, korzysta z najnowszych zdobyczy myśli ludzkiej i w swej ukturze przypomina po trosze ONZ.

Następnym filmem Fullera będzie „Eyes of Paris" (Oczy Paryża) historia prywatnego detektywa tropiącego przestępcę.

„ZŁOTY WIEK" PROHIBICJI

Reżyser francuski Robert Enrico przystąpi niebawem do realizacji filmu o czasach prohibicji w Stanach Zjednoczonych. Tytuł: „Boulevard du Rhum" (Bulwar rumu).

— Nazywano ich „rum runners" — mówi reżyser. — Zaopatrywali cały kraj w whisky, bordeaux, szampana, burgunda i rum. Założyli na Wyspach Karaibskich stowarzyszenie, które kierowało się prawami siedemnastowiecznych flibustierów. Na tym tle rozgrywa się historia jednego z bohaterów i jego miłości do gwiazdy hollywoodzkiej. Będzie tu wiele dramatycznych i komicznych perypetii, w których ważną rolę odgrywa jazz i alkohol.

JEDNYM ZDANIEM

Corinne Marchand, Gina Lollobrigida i Louis Jourdan grają razem w nowym filmie Jeana Delannoy „The Sultans" (Sułtani).

★

Szwedzki aktor Max von Sydow, po występach w filmach „The Reward" (Nagroda) i „Hawaje", podpisał z hollywoodzką wytwórnią 20th Century Fox kontrakt na dalsze trzy filmy.

★

Na pustyni Arizona rozpoczęto zdjęcia do filmu „Tobruk", o słynnej kampanii wojennej w Afryce Północnej; udział biorą: Rock Hudson, George Peppard i Guy Stockwell.

★

Jane Fonda (na zdjęciu — z prawej) powraca z Francji do Hollywoodu i wystąpi w komedii obyczajowej „Any Wednesday" (Pewnej środy).

OMAN OLAŃSKI: — SCENY MASOWE ZAWSZE MNIE NUDZIŁY

ozmawiamy w pokoiku paryskiego hotelu. ański jest w nieustannym ruchu: spaceruje, i się telefonem, poprawia firankę — i opoda:

Przyjechałem do Paryża na kilka dni, aby rezentować „Odrazę". Scenariusz tego filmu isałem wraz z Gérardem Brachem, zdjęcia ręciłem w Anglii. Akcja filmu nie mogłaby ztą rozgrywać się w Warszawie, tylko wław takim mieście jak Paryż czy Londyn. bym robił „Odrazę" w Polsce, musiałbym echać z Warszawy do któregoś z miast na

POCZTÓWKA Z PARYŻA

ku, gdzie warunki pracy i życia są inne zie notuje się więcej przypadków neurozy. horzenie mojej bohaterki figuruje w podnikach psychiatrii w rozdziale „Schizofre-. Źródła jej choroby sięgają czasów dzietwa. Ale to mnie nie interesowało, nie ałem przecież zrobić filmu „freudowskie-jak twierdzą niektórzy krytycy francuscy. niczyłem się do opisu pewnego przypadkotórego przyczyn nie można precyzyjnie ślić.

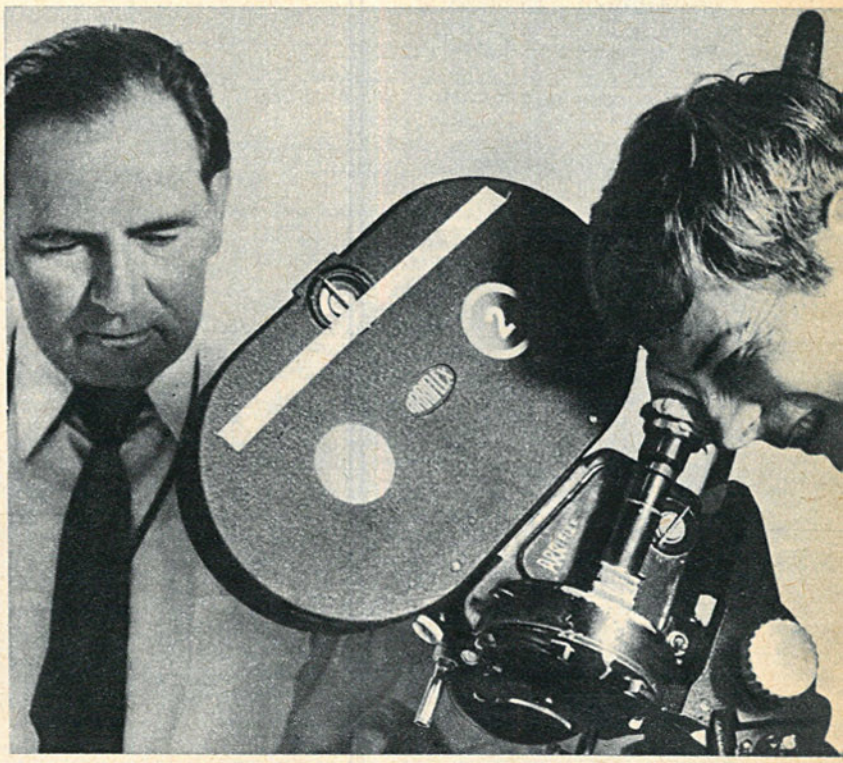
wi pan, że w moich filmach są zawsze o dwie lub trzy role i że „Odraza" nie wyjątkiem w tej regule. Tak, to prawda. mniej postaci, tym lepiej można pokazać wzajemne stosunki i związki. Kiedy chodziłem w dzieciństwie do kina, sceny masowe zawsze mnie nudziły. Pamiętam, że oglądałem chyba z dziesięć razy „Robin Hooda", ale nie interesowały mnie zupełnie walki Normanów z Saksonami ani wielkie bitwy, tylko bójka na kije Errola Flynna z jego przeciwnikiem, pojedynek rozgrywający się nad brzegiem rzeki.

Moje dalsze plany? Wracam do Anglii. Muszę zakończyć realizację filmu „W matni". To bardzo stary projekt. Scenariusz był gotów już od dawna, ale miałem kłopoty, ponieważ uparłem się, że nie wprowadzę żadnych zmian. W końcu producent ustąpił. Pracowaliśmy na małej wysepce liczącej stu pięćdziesięciu mieszkańców, w niesłychanie trudnych warunkach.

Niedawno byłem w Hollywoodzie, gdzie podpisałem z producentem Martinem Ransohoffem kontrakt na trzy filmy. Pierwszy z nich to szerokoekranowa i barwna komedia kostiumowa „Zabójca wampirów", którą chciałem zrealizować w Polsce, ale z przyczyn finansowych okazało się to niemożliwe. Główną rolę zagra tu Jack Mac Gowan. Współautorem scenariusza jest Gérard Brach. Potem nakręcę film „Cherchez la femme" — historię Amerykanina, który przyjeżdża do Europy w poszukiwaniu żony. Trzeci projekt nie jest jeszcze na tyle konkretny, by o nim mówić.

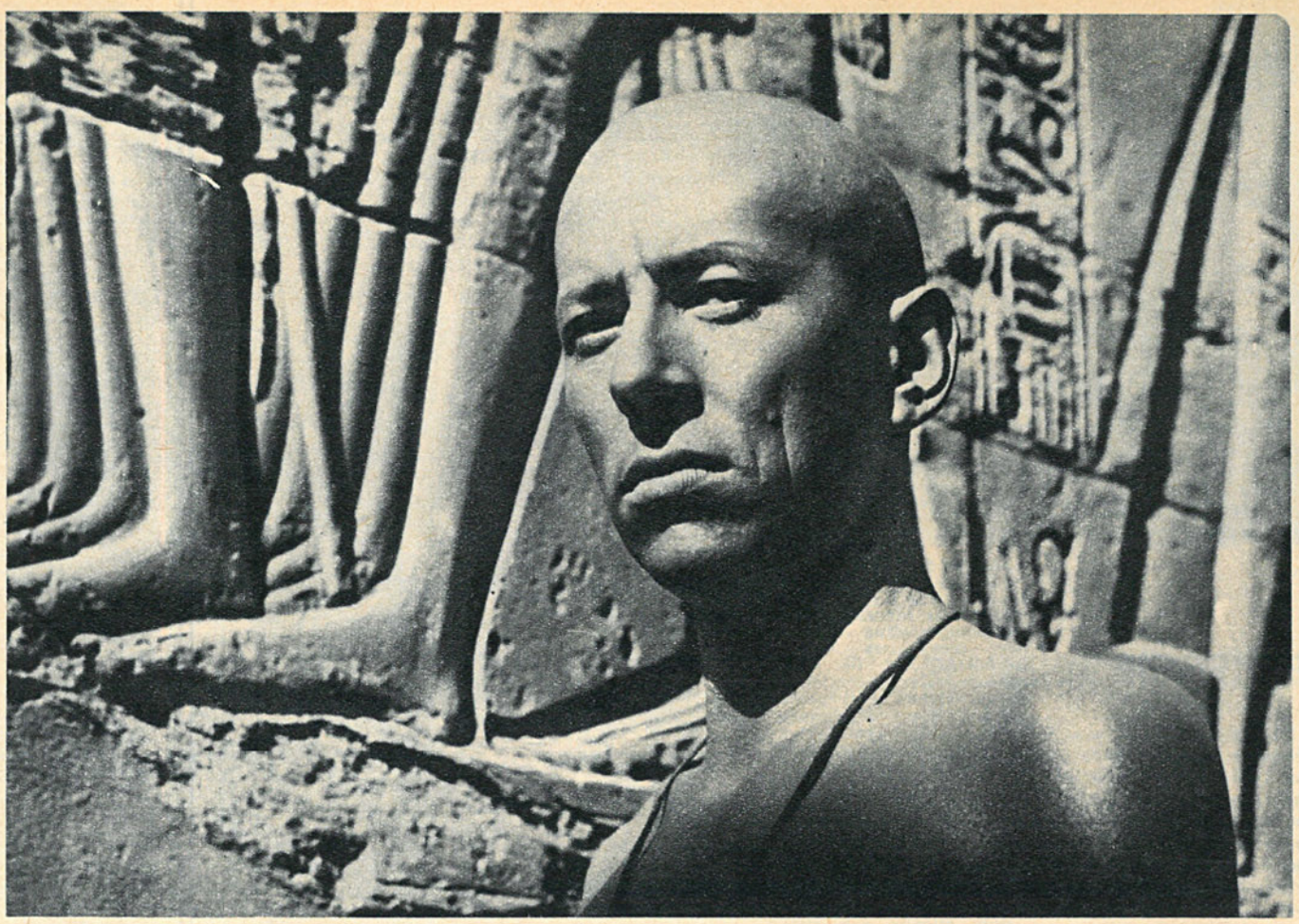
Marzę o realizacji jakiegoś filmu w Polsce. Naprawdę bardzo mi na tym zależy.

PHILIPPE HAUDIQUET



Im mniej postaci, tym lepiej
Roman Polański (z prawej)

Jak potraktować materiał?



ODKRYCIE PRUSA

MÓWI SCENARZYSTA TADEUSZ KONWICKI

— Wspólnie z Jerzym Kawalerowiczem napisał pan scenariusz „Faraona". W 1950 roku gotowy był inny scenariusz według tej powieści. Czy tamta wersja była panu znana, czy stanowiła jakiś punkt wyjścia?

— *Zaczynaliśmy właściwie od początku, mieliśmy inne założenia niż autorzy z lat pięćdziesiątych.*

— Czy lubi pan „Faraona" Prusa?

— *Nie piszę scenariuszy na zamówienie. Pracę nad adaptacją podejmuję wówczas, gdy uważam, że daną książkę warto przenieść na ekran. Tak było z „Matką Joanną od Aniołów" Iwaszkiewicza, tak było i z „Faraonem". Uważam, że to jedna z lepszych naszych powieści, choć nie tak bliska sprawom polskim jak inne książki naszej klasyki.*

Dotychczas jako scenarzysta-adaptator pracowałem tylko dla Kawalerowicza. Mamy podobne poglądy na film, aczkolwiek to co robimy jest w końcu zupełnie różne.

— Czy w tym zespole scenarzysta — reżyser, stał pan po stronie pisarza?

— *Powszechnie uważa się, iż najbardziej nęcącą okazją jest naciąganie adaptowanej rzeczy do chwili aktualnej, wyposażenie jej w atrybuty doraźnej aluzji. Sądziliśmy jednak, że takie potraktowanie intencji Prusa stanowiłoby zubożenie jego myśli. Historiozofia Prusa ma „dłuższe nogi", nie trzeba jej wspierać doraźnymi filiacjami.*

— Jak panowie odczytywali powieść Prusa?

— *Jak każda wielka powieść, „Faraon" zawiera wiele elementów, które wydawały się równie ciekawe i głębokie. Trudno więc w jednym zdaniu streścić morał książki. Dramat intencji i faktycznych możliwości władzy — na pewno tak. Ale każde takie sformułowanie jest krzywdzące. Dlaczego ta książka tak frapuje, dlaczego Kawalerowicz zadał sobie trud kręcenia giganta? Bo zawiera ona wiele rzeczy — choćby z zakresu rozumienia psychologii — nowych, jeszcze nieskodyfikowanych. Jest aktualna — i to nie tylko w kraju, w którym powstała.*

Jestem zdania, że obok treści historiozoficznych — „Faraon" zawiera elementy biografii Prusa, że jest formą dyskusji, polemiki z Sienkiewiczem, że zawiera coś w rodzaju dysertacji na temat sensu i hierarchii w świecie sztuki. Wstydzilibyśmy się więc zawrzeć w jednym haśle domniemane przez nas założenia Prusa. Są tam sprawy, które nadal frapują, choć od ukazania się książki minęło 70 lat. Marginesy dają tu tysiączne możliwości przemyśleń, odkryć; są to sprawy wciąż aktualne, nie ograniczają się do doraźnych potrzeb chwili.

— Pytając o odczytanie powieści, miałam na myśli także wybór wątków, kierunek tego, niezbędnego przecież, wyboru.

— *Może łatwiej będzie odpowiedzieć na pytanie — z czego rezygnowaliśmy. Otóż, wczuwając się w psychologię Prusa-pisarza, mogę się domyślać, że trochę denerwowała go łatwa popularność Sienkiewicza. Chciał więc zaproponować inny, odmienny od sienkiewiczowskiego, typ powieści historycznej.*

Ponieważ jednak Prus apelował do głębszych warstw świadomości odbiorcy — nie odniósł takich sukcesów, jak jego antagonista. W tej swojej opozycji do pisarstwa stworzonego przez Sienkiewicza — Prus, jako rywal, nie zawsze utrzymywał się „w linii". Trochę próbował dopaść Sienkiewicza na jego własnym polu. Odnosi się to zwłaszcza do wątków obyczajowych.

Wiadomo, że film lubi akcyjną ścieżkę melodramatyczną. Istniała więc pokusa, że włączenie tych wątków dodałoby filmowi trochę atrakcyjności. Mimo to, zrezygnowaliśmy w końcu z tego, co słabsze. Zostawiliśmy to, w czym Prus okazał się nie do pobicia — zrezygnowaliśmy zaś z warstw, w których inny autor wypadłby lepiej. Tak więc; pisząc scenariusz, pragnęliśmy wydobyć te właśnie wątki, które były odkryciem Prusa i stanowią jego osobisty wkład do tego gatunku.

— Wiele się mówi o pomyłkach Prusa, o anachronizmach historycznych. Czy na etapie pracy nad scenariuszem prostowali panowie te pomyłki?

— *Można użyć określenia, że Prus był dialektykiem, że przewidywał złożoność przyszłych epok. Dlatego jest tak atrakcyjny dla naszego pokolenia. Prus miał też jakieś wyczucie historiozoficzne. Śmiem twierdzić, że mniej się mylił niż ówczesna nauka.*

Poza tym jest to sprawa pewnej konwencji! Prus wymyślił sobie władcę, który nigdy chyba nie panował. Tym „chwytem" dał do zrozumienia, że chodzi mu o rzeczy bardziej uniwersalne. Pomyłek rzeczowych jest, oczywiście, dużo. Nieraz są to pomyłki umyślne. Pisarze często wymyślają świadomie pewne błędy, które — same w sobie nieistotne — pomagają przeprowadzić ważniejsze założenie. Gdybym na przykład pisał powieść o 1963 roku i chciałbym z jakichś powodów mieć Boże Narodzenie w niedzielę — skłamałbym bez wahania, choć jedno spojrzenie na kalendarz mogłoby uchronić od tej pomyłki. Pisarze nie dają przecież dokumentalnego zapisu. Takie drobne przestawienia pomagają nieraz w uzyskaniu wyrazistości sceny, poddają klimat, generalizują.

Można było, oczywiście, przetłumaczyć to wszystko z maniacką cierpliwością na pojęcia bliższe historycznym. Ale po co mielibyśmy to robić?

— Scenariusz powstawał w ciągu dwóch lat. Czy zmieniały sie koncepcje, czy realizowali panowie jedno, od razu przyjęte założenie?

— *Zmienialiśmy bardzo wiele. Początkowo nawet chcieliśmy zrezygnować z pracy, sądząc, że „Faraona" nie da się przerobić na film. Powstało parę wersji scenariusza. Zastanawialiśmy się, czy potraktować materiał jak najambitniej, czy może uwzględnić przyzwyczajenia widowni. W jakim stopniu uwzględnić wątki romansowe, ile zostawić wielkich scen. Dyskutowaliśmy nad proporcjami wątku miłosnego wobec psychologii intelektualnej, jako dominującej w filmie. Te wahania towarzyszyły nam ciągle, przez dwa lata. Zwyciężyło w końcu niepoddawanie się normatywnej poetyce wielkiego widowiska filmowego. Ale czy słusznie? Tego jeszcze nie wiemy. Wyjaśni to konfrontacja z widownią.*

Rozmawiała: ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

ZŁOTE KACZKI 1965

„POPIOŁY" ANDRZEJA WAJDY

ZŁOTA KACZKA, doroczna nagroda Czytelników FILMU, ma już swych laureatów za rok 1965. Nasz jubileuszowy, dziesiąty z kolei plebiscyt, cieszył się jak zwykle dużym powodzeniem w kraju i za granicą.

Po obliczeniu głosów okazało się, że ZŁOTĄ KACZKĘ w kategorii polskich filmów pełnometrażowych zdobyły **„Popioły" Andrzeja Wajdy**, które z olbrzymią przewagą głosów wyprzedziły „Rękopis znaleziony w Saragossie" Wojciecha J. Hasa i „Barwy walki" Jerzego Passendorfera. W ten sposób Andrzej Wajda, jako jedyny polski twórca, wpisał się po raz trzeci na listę laureatów naszej nagrody (poprzednio uzyskał ją za „Kanał" i „Popiół i diament"). Gratulujemy!

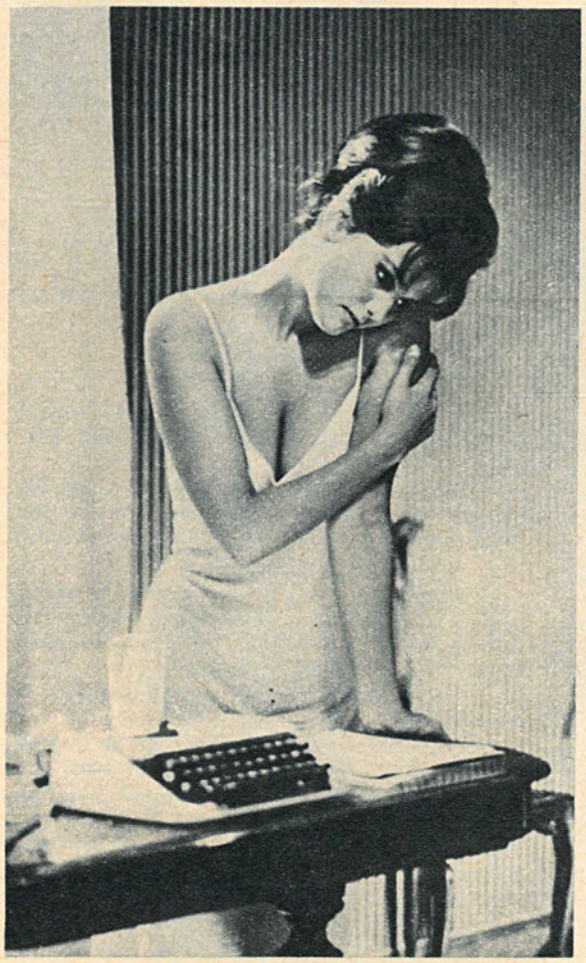
Filmowe „Popioły" zostały zrealizowane w zespole RYTM. Powieść Stefana Żeromskiego adaptował na scenariusz Aleksander Scibor-Rylski, zdjęcia wykonał Jerzy Lipman. Wykonawcami głównych ról są: Bogusław Kierc, Daniel Olbrychski, Piotr Wysocki, Pola Raksa, Beata Tyszkiewicz.

Znacznie mniejszą jednomyślność wykazali nasi Czytelnicy podczas głosowania na filmy zagraniczne. Tu różnice były minimalne, palmę pierwszeństwa zdobył jednak film **„8 1/2" Federico Felliniego** — reżysera, który także może się już pochwalić tytułem trzykrotnego laureata ZŁOTEJ KACZKI (poprzednio otrzymał ją za filmy „La Strada" i „Słodkie życie"). Drugie i trzecie miejsce zajęły filmy „Lampart" Luchino Viscontiego i „Kobieta z wydm" Hiroshi Teshigawary.

„8 1/2", zdobywca Grand Prix na festiwalu w Moskwie—1963, został zrealizowany według scenariusza Federico Felliniego, Tullio Pinellego, Ennio Flaiano i Brunello Rondiego. Zdjęcia są dziełem Gianni de Venanzo. Czołowi aktorzy filmu to: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Claudia Cardinale, Sandra Milo, Guido Alberti.

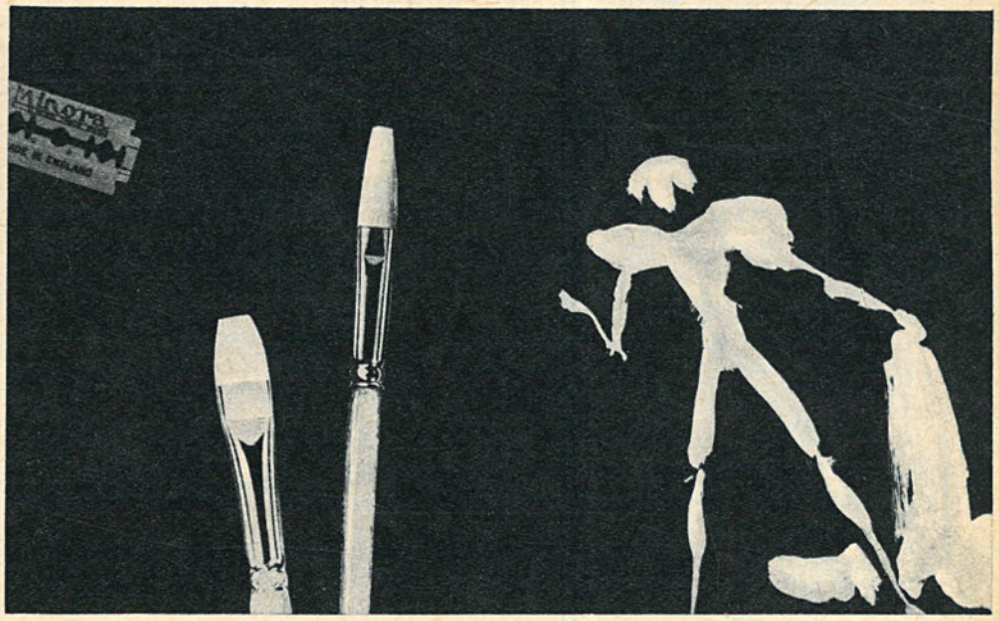
ZŁOTĄ KACZKĘ w kategorii polskich filmów krótkometrażowych zdobył film **„Czerwone i czarne" Witolda Giersza**, dość znacznie wyprzedzając „Moją ulicę" Danuty Halladin i „Koty i kociaki" Tadeusza Wilkosza. Serdecznie gratulujemy nagrody Witoldowi Gierszowi, tym bardziej że na listę naszych laureatów wpisał po raz pierwszy film rysunkowy.

Witold Giersz jest także autorem opracowania plastycznego i animatorem filmu oraz jego współscenarzystą, obok naszego zmarłego kolegi redakcyjnego, Tadeusza Kowalskiego, i Andrzeja Lacha. Zdjęcia wykonał Jan Tkaczyk. „Czerwone i czarne" zostało zrealizowane w warszawskim Studio Miniatur Filmowych. Warto również przypomnieć, że film ten otrzymał nagrodę dla najlepszego filmu animowanego na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie 1964 oraz Grand Prix na festiwalu w Oberhausen 1964, a także wiele innych międzynarodowych nagród i wyróżnień.



„8½" FEDERICO FELLINIEGO

„CZERWONE I CZARNE" WITOLDA GIERSZA



W wyniku losowania przeprowadzonego wśród wszystkich uczestników plebiscytu, zegarki na rękę otrzymują:

Roman NORWIŃSKI, Tomaszów Lubelski, Piekarska 9; Marcin MIENIK, Gdańsk 9, Jedności Robotniczej 141; Jan GASINSKI, Kraków, Gramatyka 10 (DS).

Nagrody książkowe wylosowali: Stanisław BERNAŚ, Piotrków Tryb., Sienkiewicza 6; B. FRANEK, Ustroń, Lipowiec 161, pow. Cieszyn; Ryszard JERZMANOWSKI, Łódź, Hortensji 27—1; Aleksiej JUROSZEWICZ, Moskwa I—164, Prospekt Mira 81—210; Władysława KALICIAK, Prudnik, Marchlewskiego 28; Paweł KAŁUŻNIACKI, Lublin, Chopina 25-34; Jan KANUDROWSKI, Toruń 1, Czarlińskiego 15; Jadwiga KRUSZEWSKA, Ostróda, Grudziądzka 4-5; Barbara MAJCHER, Stronie Śl., Dolna 5; Janina MAŃKOWSKA, Łódź, Przybyszewskiego 67-10; Jerzy MICHALEWSKI, Wrocław, Marcinkowskiego 8-5; Wiesława OSIŃSKA, Mazowszany, pow. Radom; Janina ORLIŃSKA, Goleszów, 22-go Lipca 38-2, woj. Szczecin; Stanisław PODNIESIŃSKI, Siemianowice, Śl. 3, Stawowa 2; Julia PRAŹMOWSKA, Kraków, Reja 19; Dusan PSENKO, Hulin, Leninowa 936, CSRS; Stefan STARSZAK, Bydgoszcz, Księżycowa 21; Danuta TOMCZYK, Janów Lub., Długa 53; Władysław ZDUN, Gdańsk 4, Łowczyńskiego 6-1; K. ZDZIECHOWSKA, Poznań, Łazienna 2-12.

CLAUDE AUTANT-LARA:

— FILM INTELEKTUALNY NIE ISTNIEJE!

KORESPONDENCJA WŁASNA Z PARYŻA

Claude Autant-Lara kręci w Coudray-Montceau drugą część swego filmu „Dziennik kobiety w bieli". Na tle miłosnej historii pary młodych lekarzy, film porusza problem regulacji urodzin i świadomego macierzyństwa.

— Wydaje mi się, że zaszła w panu jakaś nagła zmiana: dawniej szukał pan tematów romantycznych lub sentymentalnych („Diabeł wcielony", „Czerwone i czarne") — obecnie wybiera pan problemy niemal prowokacyjne. Jaka jest tego przyczyna?

— Czyniono mi zarzuty, że zamykam się w kręgu tematyki „dawnej". Zbliżyłem się więc do nowej epoki. Moje upodobania dla „dawności" stanowiły rodzaj tarczy, poza którą można było pozwolić sobie na większą swobodę wypowiedzi, na ukazanie spraw znajdujących oddźwięk i w naszych czasach.

— Gdyby pan mógł swobodnie wybierać, czy nakręciłby pan coś, co byłoby dziś odpowiednikiem „Diabła wcielonego"?

— Niewątpliwie. Dwadzieścia lat temu byliśmy znacznie swobodniejsi. Cenzura nie miała jeszcze takiej wprawy jak dzisiaj, nie umiała dobrze odczytywać sensu scenariuszy! Ale z biegiem lat...

— A więc nie jest to zwrot, lecz metoda przystosowania się do okoliczności?

— Otóż to. Cenzura zrobiła postępy, ale i ja nie złożyłem broni. Nie przeszkadza mi to wyrazić jej uznania za inteligencję i zrozumienie, z jakim cenzorzy odnieśli się do pierwszej części „Dziennika". Jeżeli istnieje granica, której przekroczyć nie wolno, niech twórca sam za to odpowiada, nawet karnie! Jeżeli jego dzieło wywołuje publiczny skandal, proszę go ścigać sądownie — lecz niechże mu się pozwoli tworzyć bez przeszkód!

— Czy druga część „Kobiety w bieli" zawiera epizody drastyczne, trudne do zrealizowania?

— Nie próbuję ich realizować, choć atakuję problem frontalnie. Sądzę, że w niektórych szczególnych wypadkach przerwanie ciąży powinno być prawnie dopuszczalne. Nie jestem ani lekarzem, ani prawnikiem, ani ustawodawcą. W powieści Soubirana dostrzegłem interesujący wątek filmowy i prawdziwy dramat — nic więcej. Ale widzę teraz, że temat pożera film! Nie chciałem robić filmu z tezą, lecz po prostu film, który ukazywałby jeden z najbardziej palących współczesnych problemów: świadome macierzyństwo.

— Wiele mówi się dzisiaj o stałym wzroście wymagań widza, o podniesieniu się poziomu publiczności. Czy sądzi pan, że przeciętny widz odróżnia kicz (nie wymieniam tytułów ani nazwisk) od tego, co pan nazywa prawdziwym filmem?

— Publiczność trzeba bądź rozśmieszać, bądź zmuszać do płaczu. Pośredniej drogi nie ma. Film intelektualny nie istnieje. Jestem przeciwko tak zwanemu artystycznemu eksperymentowi w filmie. W końcu wszystko sprowadza się do tego, by umieć pozyskać względy masowej widowni, oczywiście — w najszerszym przekroju.

— Czy pańskim zdaniem barwa, szeroki ekran, stereofonia — stanowią o powodzeniu filmu?

— Uważam, że są to rzeczy drugoplanowe. Chodzi mi przede wszystkim o to, co film głosi. I to powinno być jedyną prawdziwą troską twórcy. Forma ma niewielkie znaczenie w porównaniu z treścią. Niewątpliwie, treść zyskuje, jeśli można ją uwydatnić kolorem lub walorami estetycznymi obrazu. Jest to również — jak myślę — zadaniem artysty, ale zadaniem wtórnym. Sam zwracam wiele uwagi na jakość zdjęć, na składnię i gramatykę narracji, ale znacznie bardziej zależy mi na sensie tego, co opowiadam, niż na stronie formalnej opowiadania.

— Czy wierzy pan w postępującą oziębłość publiczności?

— Ani trochę. Jeśli film się podoba, ma sześciokrotnie większą widownię niż dawniej. Niestety — jakże mało filmów podoba się widzom!

— Jak przedstawiają się pańskie projekty stendhalowskie?

— Jean Aurenche i Pierre Bost rozpoczęli właśnie adaptację „Lucjana Leuwena". Będę kręcił ten film we współpracy z radziecką kinematografią. Plenery — prawdopodobnie w Nancy, resztę w ateliers Mosfilmu.

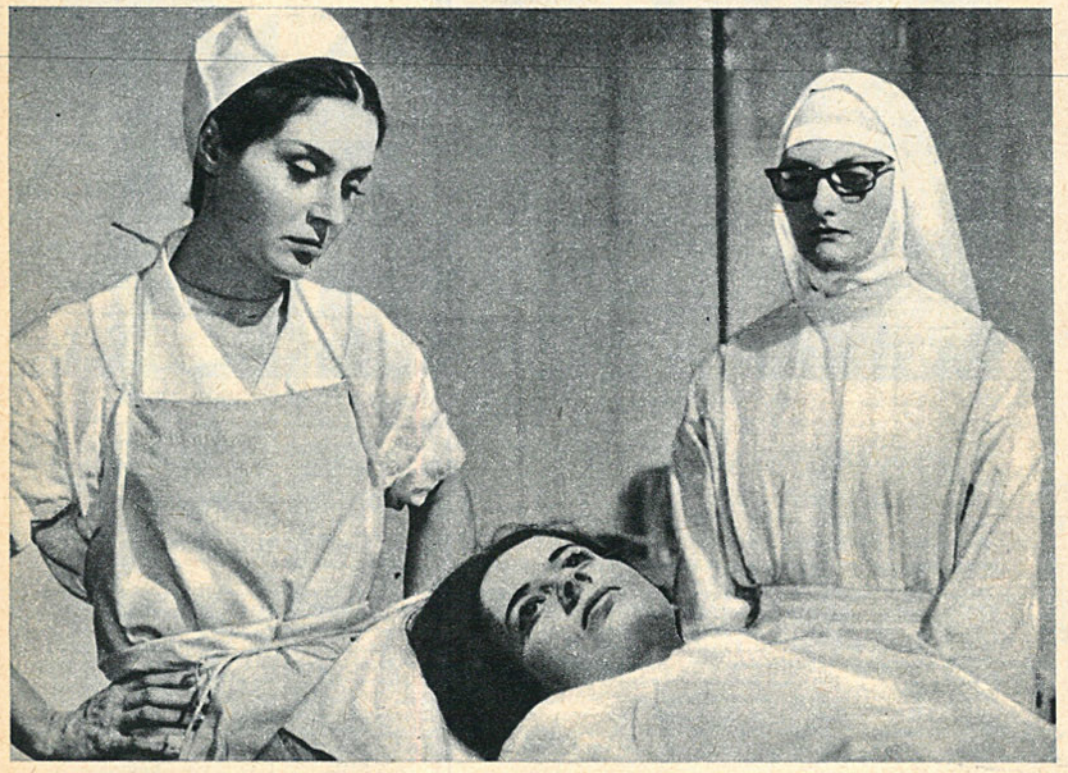
— Aktorami będą Rosjanie czy Francuzi?

— Role będą podzielone.

Rozśmieszać albo wzruszać
Claude Autant-Lara

Świadome macierzyństwo
Marie-Jose Nat

Temat pożera film
„Dziennik kobiety w bieli" (II część)



— A więc niektore będzie pan musiał dubbingować. Czy nie sprawi to panu kłopotu?

— Dlaczego? Przecież dubbing to część reżyserskiego rzemiosła. Jeśli jest dobry, już po dwóch minutach nikt o nim nie pamięta.

— Kto zagra Lucjana?

— Sam jeszcze nie wiem. Właściwie nigdy z góry nie wiadomo, jaka będzie obsada filmu. Role się zmieniają, nabierają nowych kształtów w trakcie adaptacji.

— To prawda, lecz cóż można zmienić w Stendhalu?

— Nic. Należy tylko ukazać go w sposób odpowiadający współczesnym pojęciom.

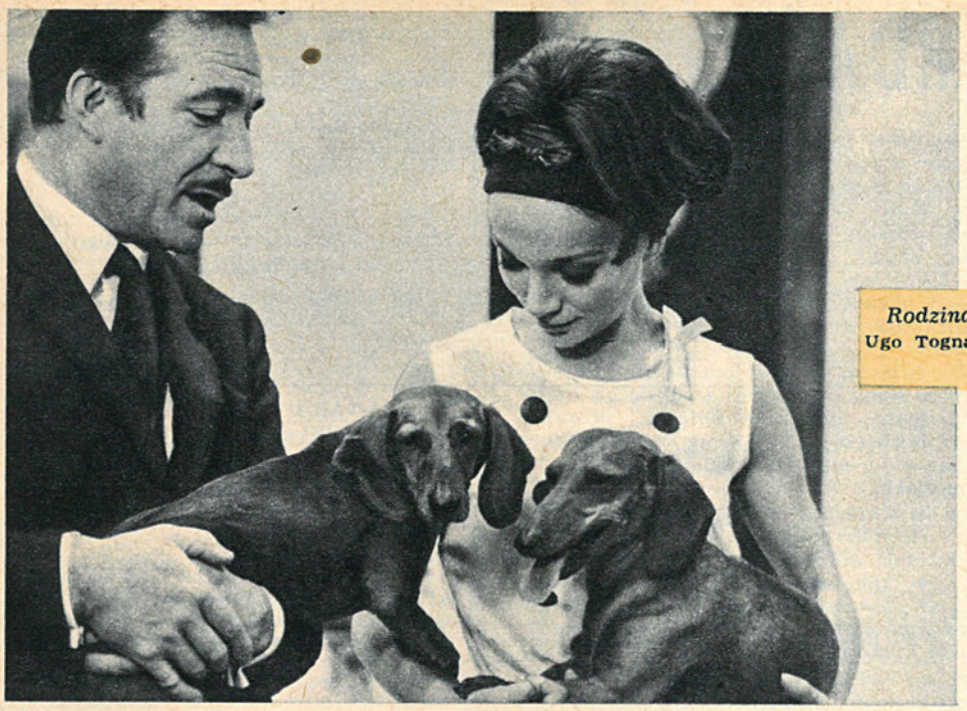
— Czy sądzi pan, że dzisiejszy czytelnik nie rozumie już tego pisarza?

— Mam na myśli pewne aspekty polityczne, które utraciły dawną klarowność. Dziś można się zagubić wśród owych legitymistów, orleańczyków, bonapartystów, republikanów. Trzeba znaleźć środki, by ukazać ich w sposób interesujący i aktualny. Niech świeżość i prawość uczuć takiego człowieka, jak Stendhal, zwycięsko wytrzyma próbę czasu!

Rozmawiała: VERA VOLMANE

NIERYCHLIWE PRAWO

KORESPONDENCJA WŁASNA Z RZYMU



Rodzina — rzecz święta
Ugo Tognazzi w „Marszu weselnym"

Okazuje się, że nowe prawo filmowe nie tylko trudno ustanowić, ale jeszcze trudniej wcielić w życie. Oto mija już czwarty miesiąc od chwili, gdy we Włoszech obowiązuje nowe ustawodawstwo filmowe, a skutków jego praktycznego działania wciąż nie widać. Przeciwnie — zamęt panujący w kinematografii wywołuje tu duże rozgoryczenie. Aby bowiem mogło zacząć obowiązywać 60 paragrafów prawa filmowego, trzeba utworzyć odpowiednią ilość kompetentnych komisji. A właśnie spory kompetencyjne i animozje partyjne odwlekają w nieskończoność ostateczne decyzje. I tak np. nie ukonstytuował się jeszcze nawet zwierzchni organ filmu włoskiego — Centralna Komisja do Spraw Kinematografii, która powinna się składać z czterdziestu przedstawicieli wszystkich zainteresowanych ministerstw i branż filmowych. Nikt nie jest w stanie przewidzieć, jak długo jeszcze te partyjne rozgrywki i biurokratyczna inercja będą utrudniać aktywność wielu dziedzin przemysłu filmowego.

Zamęt dotyczy nie tylko sytuacji wewnętrznej, ale i stosunków z zagranicą. W roku ubiegłym we współprodukcji Włoch z Hiszpanią, Francją i NRF powstało ponad 100 filmów, które ciągle oczekują uznania swego statusu prawnego; do tego czasu nie można nimi handlować bez ograniczeń.

Jeżeli mimo tych trudności włoski rynek filmowy jakoś funkcjonuje, jest to dowodem niezwykłego daru improwizacji, właściwego wszystkim ludziom filmu.

Tymczasem rozstrzygnięte zostały przynajmniej utarczki o fotel dyrektora festiwalu weneckiego. Mimo sporej ilości konkurentów, zwyciężył ponownie prof. Luigi Chiarini. Największymi antagonistami Chiariniego byli weneccy hotelarze, którzy mają mu za złe, że uczynił z Biennale imprezę elitarną, pozbawioną blichtru i gwiazd, co nie sprzyja masowemu napływowi turystów na Lido. Prawdziwi miłośnicy filmu zyskują natomiast pewność, że dotychczasowy dyrektor potrafi utrzymać prestiż weneckiej imprezy, co przy obecnej inflacji festiwali nie jest rzeczą najłatwiejszą.

Chociaż wspomniane poprzednio prawo filmowe wchodzi w życie z dużymi oporami, nie dotyczy to wcale aktywności cenzury. Poważne kłopoty ma z nią Vittorio De Sica; chodzi o jego nowy film „Un Mondo Nuovo" (Nowy świat), nakręcony w Paryżu, z Christine Delaroche i Nino Castelnuovo w rolach głównych. „Nowy świat" porusza problem regulacji urodzin, który we Włoszech wciąż jeszcze jest tabu — cenzura nie dopuściła więc filmu do rozpowszechniania. De Sica wniósł sprzeciw. Rezultat nie jest znany, ale filmu oczekuje się z tym większym zainteresowaniem.

Natomiast kwestionowany przez kilka miesięcy filmę Marca Ferreri „Marsz weselny" wchodzi po kilku cenzuralnych wycięciach na ekrany; poprzednio miał się nazywać „Rodzina — rzecz święta". Ferreri ukazuje w nim z właściwą sobie szczerością i ostrością różne aspekty kryzysowych sytuacji w dzisiejszych małżeństwach. Na przykład — w epizodzie rozgrywającym się w USA widzimy skutki maniakalnego zainteresowania psychoanalizą: różne pary małżeńskie dyskutują ze sobą na temat przyczyn dysharmonii seksualnej i sposobów jej przezwyciężenia. Następny zaś epizod rozgrywa się w przyszłości: mężczyźni i kobiety mają jako partnerów... plastikowe lalki.

No cóż, Ferreri może sobie kpić z instytucji małżeństwa. Nie jest żonaty.

Kobiety z plastiku
„Marsz weselny"

VIRGILIO TOSI

CONRAD NA SPRZEDAŻ

Zapiski Krytyczne

„Lord Jim" Richarda Brooksa, wyprodukowany na podstawie powieści Josepha Conrada przez hollywoodzką Columbię, rozczarował krytykę. „Wolność (świat Jima) — pisze recenzent „Cahiers du Cinéma" — została pożarta przez rzemiosło (wspaniałość ataku na fort), życie — przez technikę. Smutny los filmu, w którym przymiotniki zwyciężają rzeczowniki, gdzie prawa produkcji hamują inspirację...".

Widziałem kiedyś „Braci Karamazow" tego reżysera, z Yulem Brynnerem w roli głównej. Nie byli wiele lepsi. Ale ja w ogóle nie widzę Conrada na ekranie. Cóż dopiero tę

Aleksander Jackiewicz

powieść! Opiera się ona na relacji. Wszystko już się spełniło. Kapitan Marlow pochyla się nad sprawą, niby nad preparatem. Nie o obraz przyjaciela mu chodzi, tylko o refleksję nad obrazem. Jak pokazać wywód na ekranie, gdzie ciężar, ontologia utworu, kryje się do końca w formie, w owym monologu, w samym fakcie, że jest on wypowiadany?

Brooks przez dwa lata pracował nad scenariuszem. Największą trudność — twierdzi wprawdzie — sprawiał mu wymieniony moment. Ale od czego jest brutalność kina! Wyszukał więc na Dalekim Wschodzie autentyczne miejsca akcji książki. Wszedł w kontakt z tamtejszymi rządami. Nakręcił film w niebezpiecznych warunkach, gdyż w kraju, gdzie zdjęcia się odbywały, groziły antyamerykańskie rozruchy. Omal nie przypłacił tego życiem.

Cały nakład jego pracy, rzetelności zawodowej, ryzyka — był więc od początku przeciw Conradowi. Im dalej Brooks szedł w tym kierunku, tym dalej był od „Lorda Jima". Powiada: „Taka powieść, jak powieści Conrada, Henry Jamesa czy Dostojewskiego, jest sprawą słowa. W kinie bodźcem jest obraz. Na tym właśnie polega trudność: adaptując podobny utwór, trzeba przeprowadzić prawdziwą destylację materiału słownego, trzeba wydobyć obrazy z całej tej retoryki". Nic nie zrozumiał. A gdyby zrozumiał, cóż by to zmieniło?

Zrobił film przygód: o katastrofie „Patny", o upadku Jima, o jego dostaniu się do Patusanu, o walce, miłości i śmierci. Moralna sprawa bohatera, jej ocena, nawet fakty związane z tą sprawą, przepadły w przygodowym tłoku.

Piszę to wszystko i czuję, że piszę nie na temat. Bo oto stała się rzecz inna. Film Brooksa, tak niby dążący do realizmu, nie ma z nim nic wspólnego. Słusznie powiada recenzent „Cahiers", że w tym filmie nie ma ani jednego planu, gdzie nie czułoby się obecności kamery. Nawet malajski pejzaż — dodam — wygląda jak z atelier.

Coraz częściej żałuję, że nie jestem socjologiem. Jakże wąskie pole pozostawia kino, w swojej masie, rozważaniom estetycznym. I jakże często estetyczny klucz niczego nie otwiera! Bronię Conrada. Byłbym nawet gotów wejść w skórę reżysera, kiedy ten, nie widząc innego wyjścia, chce powrócić do materialnych źródeł powieści. Aż okazuje się, że rozważania takie czy inne w tej płaszczyźnie w ogóle nie mają sensu. Chodziło — wytwórni, producentowi, Brooksowi wreszcie, który albo mydli oczy, albo myślał inaczej, lecz inaczej już robić nie potrafi — o kolorowe obrazki. O komiks. Rysunek, jaki się w gazetach widuje. Robiony tuszem i farbą.

I wówczas dopiero zaczynam rozumieć, że gniewać mi się tu o nic nie wolno. Że to nie czyjś wybryk, pomyłka, zły gust. Że to po prostu co innego.

Panie Redaktorze!

Otrzymaliśmy list z warszawskiej ekspozytury Centrali Wynajmu Filmów. Oto obszerne fragmenty:

Na łamach tygodnika FILM (nr 50 z ub. r.) opublikowane zostały dwa listy czytelników na temat pewnych nieprawidłowości w rozpowszechnianiu filmów w stolicy. Pragniemy złożyć wyjaśnienie w tej sprawie.

W Warszawie działa obecnie 70 kin. Korzystają one z filmoteki ekspozytury, która obejmuje ponad 1200 filmów na taśmie 35 mm (podkreślamy: chodzi o ilość tytułów — nie kopii). Praktyka wskazuje jednak, że zarówno publiczność, jak i krytyków interesuje nie tyle ilość kin czy filmów w ogóle, ile raczej ilość zeroekranowych kin i filmów nowych. Stolica dysponuje aktualnie tylko 14 kinami zeroekranowymi; ekspozytura otrzymuje na ich potrzeby przeciętnie 16 nowych tytułów miesięcznie. Ta ilość kin zeroekranowych nie zaspokaja — naszym zdaniem — potrzeb mieszkańców stolicy.

Nie jest prawdą, że Warszawa otrzymuje mniej tytułów (i kopii) do eksploatacji niż inne miasta. Przeciwnie — pod tym względem stolica jest miastem uprzywilejowanym. Pewne opóźnienia, z jakimi niektóre filmy wchodzą na warszawskie ekrany, mają inne przyczyny.

Planując repertuar dla kin zeroekranowych, nie ustalamy żadnych sztywnych dat dla premier nowych filmów. Jedyny wyjątek stanowią filmy polskie oraz niektóre filmy zagraniczne, przewidziane na uroczyste premiery z racji zobowiązań międzynarodowych. Poszczególne tytuły są wyświetlane w kinach zeroekranowych tak długo, jak długo cieszą się powodzeniem. W istocie decyduje o tym publiczność — może się więc zdarzyć, że jakiś film zejdzie z „zeroekranów" wcześniej niż przewidywano. W tej sytuacji ekspozytura powinna mieć pewne rezerwy, które zresztą z reguły po miesiącu zostają przekazane do rozpowszechniania. Tak się też stało z wymienionymi przez czytelnika filmami „W kraju Komanczów" i „Małpią kuracją".

Widzowie wprowadzają często „poprawki" do naszego ramowego repertuaru. To warszawiacy — a nie tylko pracownicy rozpowszechniania — zadecydowali o tym, że „Popioły" były wyświetlane w kinach zeroekranowych od 25 września do 12 grudnia, a więc dłużej niż jakikolwiek inny polski film. Musiało to pociągnąć za sobą opóźnienie premier innych tytułów. Wybitne dzieła rodzimej i obcej produkcji wchodzą na ekrany warszawskie w kilku kopiach. „Pierwszy dzień wolności" rozpowszechnialiśmy w pięciu kinach, podobnie jak „Popioły".

Doświadczenia nasze wykazują, że ten sposób rozpowszechniania filmów — mimo że czasami budzi niezadowolenie u publiczności — jest słuszny i przynosi korzyści natury społecznej. Ponadto sprzyja to lepszemu (w wypadku dzieł artystycznie ciekawych) zaspokajaniu potrzeb czterdziestu DKF-ów, korzystających z prawa wynajmu niektórych tytułów na zasadzie przedpremierowej (np. „Narzeczeni", „Posada", „Kobieta z wydmy").

Istotne sprawy — naszym zdaniem — poruszył w swym liście p. K. Walczyna, wskazując na pewne nieprawidłowości w rozpowszechnianiu filmów „Naga wyspa" i „Posada". Są to fakty raczej sporadyczne, ponieważ obok niepowodzeń w dziedzinie rozpowszechniania filmów trudnych (o których pisze czytelnik) możemy również odnotować wiele sukcesów. Tak np. dużym powodzeniem u publiczności cieszyły się filmy „Hamlet" Kozincewa, „8 1/2" Felliniego, „Kobieta z wydmy" Teshigawary, „Lampart" Viscontiego, „Cléo od 5 do 7" Vardy, „Dziennik panny służącej" Bunuela. Nie mówiąc już o szerokiej aprobacie dla filmów polskich.

Filmy wybitne bywają mało komunikatywne, wymagają wyrobionej widowni. Dla rozszerzenia kręgu odbiorców nie wystarczą dobre chęci pracowników rozpowszechniania. Krokiem naprzód — jest zakładanie kin studyjnych. Ostatnio przybyło ich w stolicy aż trzy: „Polonia", „Bajka" i „Dar". W sumie — wraz z kinem „Wiedza" — mamy więc w Warszawie cztery takie kina. Przy okazji informujemy, że kino „Bajka" wyświetlało w lutym „Nagą wyspę", zaś filmy Olmiego znajdą się w repertuarze kin studyjnych w terminie późniejszym. Kino „Bajka" wyświetlało również w lutym film „Rio Bravo", a w późniejszym terminie wyświetli „15.10 do Yumy" — o ile uda się nam wypożyczyć ten tytuł z innych ekspozytur.

Ekspozytura CWF w Warszawie pragnie również poinformować, że film Donnera „Kochać" jest przeznaczony do wyświetlania tylko w kinach studyjnych. Nie jest zatem rozpowszechniany w normalnej sieci kinowej i jego eksploatacja odbywa się kolejno w różnych miastach posiadających kina studyjne.

Dyrektor
mgr ZYGMUNT CHRZANOWSKI

Nasi recenzenci pisali...

„DWADZIEŚCIA GODZIN" — Grand Prix ostatniego festiwalu w Moskwie. Reżyserował Węgier Zoltan Fabri:

Czy wejdzie niebawem na ekrany jakiś polski film o podobnym ładunku politycznego i społecznego zaangażowania?

●

„KATASTROFA" — najnowszy film Sylwestra Chęcińskiego:

Najzupełniej normalni ludzie, przeżywający bardzo aktualne konflikty.

●

„NIAGARA" (USA), film kryminalny Henry Hathawaya:

Jedynym godnym partnerem wodospadu jest tu Marilyn Monroe.

●

„JUTRO MEKSYK" — film scenarzysty i reżysera Aleksandra Ścibor-Rylskiego:

Inscenizacja i gra aktorów sugerują tu czasami więcej niż chciał powiedzieć scenarzysta.

●

„JO-JO" (Francja) — komedia Pierre Etaixa:

Śmiejemy się, chociaż mamy do czynienia z humorem z łezką.

●

„PARASOLKI Z CHERBOURGA" (Francja — NRF). Grand Prix w Cannes w 1964 roku. Reżyserował Jacques Demy:

Pragnienie poezji i znaleziona poezja to dwie różne sprawy.

●

„BANDYCI Z ORGOSOLO" (Włochy) — głośny film Vittorio De Sety:

Styl i indywidualność De Sety zostały całkowicie określone przez film dokumentalny i tradycje neorealistyczne.

●

„NIEDZIELA SPRAWIEDLIWOŚCI" — nowy film Jerzego Passendorfera:

Dawno już nie oglądaliśmy polskiego filmu, który by egzystował na tak kruchych podstawach.

●

„WIĘŹNIOWIE Z ALTONY" (Włochy — USA). Adaptacja sztuki Sartre'a. Reżyserował Vittorio de Sica:

Wszystko wydaje się tu przestarzałe, nawet sposób „stawiania" problematyki niemieckiej.

●

„SPOTKANIA Z WARSZAWĄ" — pełnometrażowy film dokumentalny Jana Łomnickiego:

Kamera na ulicy, w zatłoczonym tramwaju, wśród zgiełku targowiska.

●

„SPOSÓB BYCIA" — filmowa rekonstrukcja opowiadania Kazimierza Brandysa. Reżyserował Jan Rybkowski:

Równie wiele rzetelnego trudu, co mało autentycznego przeżycia.

IDZIEMY DO KINA

FARAON

Scenariusz (oparty na powieści **Bolesława Prusa**): **Tadeusz Konwicki i Jerzy Kawalerowicz**

Reżyseria: **Jerzy Kawalerowicz**

Zdjęcia: **Jerzy Wójcik**

Pieśni skomponował: **Adam Walaciński**

Scenografia: **Jerzy Skrzepiński**

Kostiumy: **Andrzej Majewski**

Wykonawcy: Ramzes XIII oraz Lykon — **Jerzy Zelnik**, Faraon Ramzes XII, jego ojciec — **Andrzej Girtler**, królowa Nikotris — **Wiesława Mazurkiewicz**, arcykapłan Herhor — **Piotr Pawłowski**, arcykapłan Mefres — **Stanisław Milski**, arcykapłan Mentezufis — **Józef Czerniawski**, arcykapłan Strażnik Labiryntu — **B. Janiszewski**, prorok Pentuer — **Leszek Herdegen**, kapłan Samentu — **Mieczysław Voit**, Kama — **Barbara Brylska**, Sara — **Krystyna Mikołajewska**, Hebron — **Ewa Krzyżewska**, Tutmozis — **Jerzy Buczacki**, Eunana — **Ryszard Ronczewski**, Nitager — **Wiktor Grotowicz**, Tehenna — **Leonard Andrzejewski**, Sargon, poseł asyryjski — **Jarosław Skulski**, Beroes, prorok chaldejski — **Kazimierz Opaliński**, Hiram, książę Tyru — **Alfred Łodziński**, Dagon, kupiec fenicki — **Edward Rączkowski**.

Produkcaj: ZRF KADR — 1965.

*

Szerokoekranowa, barwna adaptacja powieści Bolesława Prusa. Film recenzujemy na str. 4—5, a z jego twórcami rozmawiamy na str. 6, 7 i 10.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

KOCHANKA

(Alskarinnan)

Scenariusz i realizacja: **Vilgot Sjöman**

Zdjęcia: **Lars Göran Björne**

Dźwięk: **Lennart Wallen**

Wykonawcy: dziewczyna — **Bibi Andersson**, kochanek — **Max von Sydow**, student — **Per Myrberg**, żona — **Ollegard Wellten.**

Produkcja: Svensk filmindustri (Szwecja) — 1963.

*

Po „Kochać" Jörna Donnera — następny reprezentant „nowej szkoły" filmu szwedzkiego, wolnej od wpływów Bergmana i komercjalizmu. Subtelne studium psychologiczne, znakomita kreacja Bibi Andersson.

Dodatek: „Jeden dzień w Londynie". Realizacja: **Krzysztof Szmagier.** Zdjęcia: **Ryszard Wróblewski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie — 1965. Reportaż o Polakach i Polsce nad Tamizą.

BAZYLISZKI

(I basilischi)

Scenariusz i reżyseria: **Lina Wertmüller**
Zdjęcia: **Gianni Di Venanzo**
Muzyka: **Ennio Morricone**
Wykonawcy: Antonio — **Toni Petruzzi**, Francesco — **Stefano Sattaflores**, Sergio — **Sergio Farrannino**, ojciec Antonia — **Luigi Barbieri**, Luciana Bonfanti — **Flora Carabella**, ciotka — **Mimmina Quirico**, przyjaciel — **Enzo Di Vecchia**, Cioca d'Andrea — **Marisa Omodei**, Nicolino — **Manlio Blois**, Rosetta — **Rosetta Palumbo**, Rossanna — **Rossanna Santoro.**
Produkcja: 22 Dicembre, Galatea (Włochy) — 1963.

*

Studium obyczajowe społeczności małego miasteczka na południu Włoch. Pewne podobieństwo do „Wałkoni" Felliniego. Na festiwalu w Locarno — 1963 film zdobył Srebrnego Żagla oraz nagrodę FIPRESCI.

Dodatek: „Mosty w Chinach". Realizacja: **Sha Tan.** Zdjęcia: **Tung Chien, Hsueh Peng-hui, Han Hao-Jan.** Muzyka: **Kao-Chao.** Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Pekinie (Chiny) — 1963. Barwny dokument.

Z ZAMKNIĘTYMI OCZYMA

(Utak)

Dodatek: „Paul Anka" (Lonely Boy). Scenariusz i realizacja: **Wolf Koenig i Roman Kroitor.** Produkcja: Roman Kroitor (Kanada) — 1962. Interesujący dokument socjologiczny o karierze popularnego piosenkarza.

Scenariusz: **Otto Hamori**
Reżyseria: **Imre Mihalyfi**
Zdjęcia: **Janos Zsombolyai**
Wykonawcy: Vali — **Teri Torday**, Bani — **Attila Löte**, Pongracz — **Ferenc Kallai**, jego żona — **Hedi Varady.**
Produkcja: Wytwórnia Filmowa w Budapeszcie dla telewizji węgierskiej (Węgry) — 1963.

*

Perypetie sercowe młodej pary, sporo obserwacji obyczajowych. Film ten miał być początkowo wyświetlany tylko w telewizji, ale wysoka nagroda na festiwalu telewizyjnym w Cannes, w 1963 roku, utorowała mu drogę na normalne ekrany.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Bandyci z Orgosolo	3	4	5	5	5	5	5	5	5
Dziecko czeka	5				4		4	4	4
Pięciu mężów pani Lizy	4	5	4	3		4	3	5	5
Jego dziewczyna	4	4	4	4	4	4	4	3	5
Dwadzieścia godzin	4	4	4	3	4	4	4	4	
Katastrofa	4	3	4	4	4	2	4		4
Spotkanie na przeprawie	4	3	4						
Jutro Meksyk	4	4	3	3	4	2	4		3
Parasolki z Cherbourga	5	1	1	4	1	4	4	2	4
Spacer po linie	3	3		3		3			2
Wielki skok	3	3		2				3	3
Niedziela sprawiedliwości.		2	2	1	2	2	2	1	2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm, „Sowietskij Ekran" (ZSRR), „Sight and Sound" (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Films (Francja), Svenskfilmindustri (Szwecja), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), archiwum.

FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 260209. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze numerów zdezaktualizowanych można nabywać w Punkcie Wysyłkowym Prasy Archiwalnej „Ruch", Warszawa, ul. Nowomiejska nr 15/17, konto PKO Nr 114-6-700041 VII O/M Warszawa.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 150.000. Numer oddano do druku 7.III.1966. Zam. 251. M-40

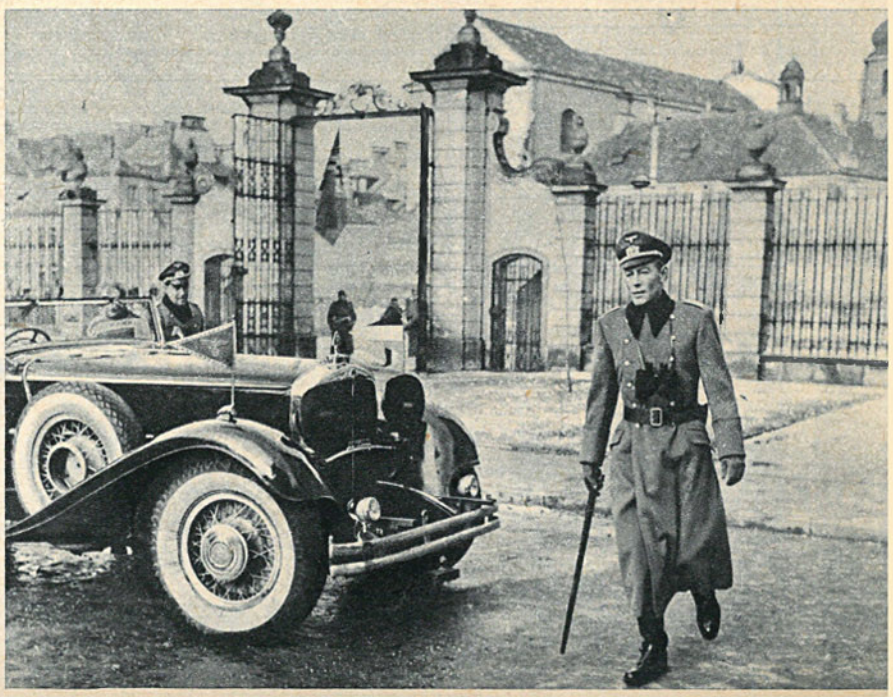
W ciągu ostatnich kilku tygodni mieszkańcy stolicy obserwowali z zainteresowaniem kręcenie zdjęć filmu „Noc generałów", realizowanego przez Amerykanów — reż. Anatola Litvaka i producenta Sama Spiegla. Część akcji filmu rozgrywa się w okupowanej Warszawie.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

„NOC GENERAŁÓW" W WARSZAWIE

Hitlerowskie czołgi na pl. Trzech Krzyży

Peter O'Toole w roli generała SS Tanza

Reżyser Litvak na planie

Na Podwalu zainscenizowano niemiecką komendanturę